

Die künstlerische Funktion
von Orakelsprüchen, Weissagungen, Träumen usw.
in der griechischen Tragödie

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
ERICH BÄCHLI
von Würenlingen (AG)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. E. Howald

Verlag P. G. Keller Winterthur 1954

Die künstlerische Funktion
von Orakelsprüchen, Weissagungen, Träumen usw.
in der griechischen Tragödie

Abhandlung
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät I der Universität Zürich

vorgelegt von
ERICH BÄCHLI
von Würenlingen (AG)

Angenommen auf Antrag von Herrn Prof. Dr. E. Howald

Verlag P. G. Keller Winterthur 1954



MEINEN ELTERN



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
I. AISCHYLOS	
1. Stufung (Perser)	12
2. Unmittelbare Erfüllung der Voraussage	15
3. Die Orestie	18
a) Agamemnon	19
b) Choephoren	25
II. SOPHOKLES	
1. Die frühen Dramen (Antigone und Aias)	29
2. Das mehrteilige Orakel (Oidipus)	33
3. Traum und Orakel im Dienste der sophokletischen Spannungs- Entspannungstechnik	44
a) das ambivalente Orakel (Trachinierinnen)	44
b) Elektra	54
4. Die Spätzeit (Oidipus auf Kolonos)	58
III. EURIPIDES	
1. Verselbständigung einzelner Teile	63
2. Das Anagnorismotiv	65
a) Ion	65
b) Iphigeneia bei den Tauriern	70
c) Helena	72
3. Das Selbstopfermotiv	74
4. Die Troerinnen	78

EINLEITUNG

Die Beurteilung der Orakelsprüche, Weissagungen, Träume u. ä. in der griechischen Tragödie ist bedingt durch die Auffassung, welche der Urteilende von dieser Tragödie im ganzen hat. Es ist deshalb notwendig, vor dem Eingehen auf das spezielle Thema eine allgemeine Skizze jener Anschauungsweise der Tragödie zu entwerfen, die mir die richtige zu sein scheint¹. Das mag vielleicht den Eindruck erwecken, es werde nicht unvoreingenommen an die Untersuchung herangetreten. Wenn jedoch die hier angenommenen Voraussetzungen besser als irgendwelche andere zum Verständnis des in Frage stehenden Problems führen, so haben sie nicht nur dazu beigetragen, dieses Problem verständlich zu machen, sondern auch selbst indirekt einen Beweis ihrer Richtigkeit abgelegt.

Das Wesen der griechischen Tragödie zu erfassen ist nicht leicht. Vor allem ist die Gefahr gross, Vorstellungen aus dem Drama anderer Zeiten auf das attische des 5. Jahrhunderts zu übertragen. So werden wir gut daran tun, uns die besonderen historischen Gegebenheiten in Erinnerung zu rufen, unter denen sich die Tragödie entwickelte. Am wichtigsten ist die Tatsache, dass sie herauswuchs aus der Chorlyrik, indem sich zu einem gewissen Zeitpunkt der Dialog zwischen das Gesungene schob. Die direkte Darstellungsform — für uns die Hauptsache — ist also historisch erst sekundär. Aber in der noch nicht dramatischen Vorstufe der Tragödie, dem Chorlied, muss bereits der Keim zur späteren Entwicklung auf die direkte Darstellungsform hin gelegen haben. Das wird eine kurze Betrachtung dieser Vorstufe zeigen.

Kern des Chorliedes ist der Mythos, den es darstellt. Aber auch das Epos gestaltet einen Mythos. Der Unterschied liegt nur in der Form. Als die epische Form mit ihren beiden letzten und grössten Schöpfungen, der Ilias und Odyssee, „erschöpft“ war, ging der Mythos in eine neue über, in die der Chorlyrik. Indessen liess sich die Transposition des Mythos von einer Form in die andere nicht bei allen Stoffen gleich gut und ohne weiteres durchführen. Es wurde offenbar, dass die neue Kunstübung ihr eigenes Gesetz in sich trug, das wesentlich verschieden war vom epischen Kompositionsprinzip. Im Epos liegt ja bekanntermassen der Schwerpunkt nicht auf dem Ganzen, sondern im Einzelnen. Es ist nicht auf ein letztes Ziel hin komponiert, dem alles auf kürzestem Wege zustrebt; im Gegenteil: der Weg ist Selbstzweck, ist fast immer Um- und Seitenweg. Man kann demnach von einer kompositionellen Einheit nicht sprechen. Schiller drückte das so aus: „Die Selbständigkeit seiner Teile macht einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes aus“². Wer eine wahrhaft epische Dichtung zu beurteilen hat, muss deshalb seine Aufmerksamkeit auf die einzelne Szene, ja schon auf den einzelnen Vers richten, denn Reihenfolge und Anordnung der Elemente bedeuten wenig. Kurz: Das Grundgesetz epischer Komposition ist das

1) Vgl. Ernst Howald, Die griechische Tragödie, München u. Berlin 1930, Kap. 1.

2) An Goethe, 21. April 1797.

der einfachen Addition³. Mit dieser Feststellung haben wir auch schon den wesentlichsten Unterschied zur Chorlyrik berührt. Zwar fällt uns auch im Chorlied auf, dass die einzelne Szene eine relativ grosse Selbständigkeit besitzt, insofern die Erzählung nicht gleichmässig abläuft, sondern in markanten, scharf herausgehobenen Szenen, zwischen denen der Übergang fehlt. Der Grund solch „sprunghafter Erzählungstechnik“ ist zum Teil im vortragenden Instrument zu suchen. Denn es ist zum vorneherein klar, dass bei einem von einer Vielzahl von Sängern vorgetragenen Lied jegliches Detail allzu leicht überhört wird. Deshalb die „grosszügige, freskomässige“ Technik, d. h. grosse Selbständigkeit der einzelnen Szene. Aber — und das ist das Entscheidende —: Diese Selbständigkeit ist nur eine äussere, man kann von ihr nur sprechen in Hinsicht auf den rein rational folgerichtigen Ablauf der Handlung. Unter einem anderen Gesichtspunkt nämlich wird hier niemand der einzelnen Szene die Bedeutung einer obersten Einheit zumessen wie im Epos, denn durchwegs ist die Abhängigkeit von etwas Übergeordnetem zu spüren. Das *Ganze* bildet eine Einheit. Sie drückt sich aus in einer Beziehung und Ordnung der Teile, kann aber nicht vom Stoff ausgehen — was die fassliche Darstellung und Verdeutlichung der Gesamthandlung betrifft, sind die einzelnen Szenen ja wie gesagt von grosser Selbständigkeit —, ist also keine rationale, sondern eine geheime, *irrationale*.

Im Gegensatz zum Epos herrscht also im Chorlied eine stets fühlbare Abhängigkeit der Teile. Mit andern Worten: Die Chorlyrik geht darauf aus, zu spannen, denn das Grundgesetz des spannenden Stils besagt, dass Spannung von der Unselbständigkeit der Teile ausgelöst werde⁴. Deshalb war die Chorlyrik geradezu prädestiniert, den Anstoss zur Entwicklung der direkten Darstellungsweise zu geben, ein Vorgang, der im wesentlichen nichts anderes bedeutet, als eine Steigerung der Wirkung, die bereits vom Chorlied ausging. Denn die dramatische Form an und für sich ist nicht das künstlerische Grundprinzip der Tragödie. Vielmehr liegt der Tragödie dasselbe Prinzip zugrunde wie der Chorlyrik: das der sich steigernden Spannung.

Dieses künstlerische „Prinzip“ der Tragödie soll jetzt näher bestimmt werden, soweit es möglich ist. Das heisst, dass im folgenden nicht mehr die historische Betrachtungsweise geübt wird, sondern die ästhetische, oder — um mit Howald⁵ zu sprechen (S. 6) — dass der Versuch unternommen wird, „von technischen Gesichtspunkten aus an die Tragödie heranzukommen“, ihr Wesen in einem „Kapitel Poetik“ darzulegen. Eine solche Methode ist gewiss berechtigt, wenn die dargestellten prinzipiellen Überlegungen nicht aus irgendeiner allgemeinen Spekulation hergeleitet und dann übertragen werden, sondern wenn sie aus dem speziellen Stoffe heraus entwickelt sind. Dann ist freilich auch keine allgemeine Kunsttheorie zu erwarten;

3) Für Homer gilt dies nicht mehr im Sinne einer solch absoluten Formulierung. In der *Ilias* z. B. wird Spannung erzielt bis zum Tode Hektors. Der Dichter steht eben am Ende der epischen Entwicklung und leitet bereits zu einer neuen über. Er sprengt den Rahmen des rein epischen und bereitet etwas vor, das sich dann im Drama vollenden sollte (vgl. E. Howald, *Der Dichter der Ilias*, Erlenbach 1946).

4) Vgl. Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946, S. 174.

5) Alle folgenden Verweise in der Einleitung beziehen sich auf Howalds bereits zitiertes Buch.

vielmehr eine „Arbeitshypothese“, die damit steht oder fällt, ob sie das *eine* Phänomen, aus dessen Studium sie sich ergab, erklären kann oder nicht.

Um in unserem Fall zum Verständnis der Tragödie zu gelangen, haben wir vor allem nach der künstlerischen *Wirkung* zu forschen, die von ihr ausgeht. Dabei muss zugestandene Voraussetzung sein, dass jede künstlerische Tätigkeit auf einer Art Ordnung beruhe, und zwar auf einer geheimen Ordnung. Diese Ordnung lässt sich rational natürlich nicht erklären; jedes Kunstwerk bleibt letzten Endes unfassbar. Erkennen lassen sich nur Grundlage und Material, vermittelt derer der Künstler seine Harmonie erstrebt. Diese sind bei allen Tragödien gleich, sind das Gemeinsame, das ihnen allen zugrunde liegt, das, was die spezifische Wirkung des Genos Tragödie hervorruft. Howald spricht sehr anschaulich von „*Struktur*“, vom „*zweiten Leib*“ oder dem „*Skelett*“, welches die Seele des Kunstwerkes bedeutet, „da es der Träger jener unsichtbaren Einheit ist, deren Zerstörung gleichzeitig die Zerstörung des Kunstwerkes bedeutet“ (S. 8). Dieses Skelett ist natürlich eine Abstraktion und nicht zu scheiden vom „Fleisch, vom ersten sichtbaren Leib“, d. h., das Strukturelle und die Gestaltung bilden eine unzertrennliche Einheit, beide zusammen erst ergeben das Kunstwerk. Wichtiger aber ist das strukturelle Element: Von *ihm* geht die künstlerische Wirkung aus, und zwar — wie eben betont — die spezifische Wirkung der Gattung Tragödie, weshalb hier mit Howald jenes Prinzip, das diese Wirkung hervorbringt, als *das* Tragische betrachtet wird (tragisch einfach als Adjektiv zu „Tragödie“ genommen).

Welches ist nun die Wirkung einer antiken Tragödie — oder worin besteht unser Erlebnis? In einer sich steigenden Spannung. Allerdings nicht einer solchen Spannung, die sich kundtut in der neugierigen Frage: Wie wird es noch herauskommen? Denn das Nichtwissen ist von geringerer Bedeutung beim Spannungserlebnis. Dieses gründet sich vielmehr auf die *Anteilnahme*, die man einer Person (evtl. einer Gruppe von Personen) entgegen bringt. Alles menschliche Erleben packt uns. Es ist die zu unserem Wesen gehörende „contagio, die Ansteckung des Lebendigen“. Wir bangen um den Helden, dem unsere Sympathie gehört, unsere Erregung wächst, wenn sich seine Lage verschlimmert — scheint sie sich zum Guten zu wenden, so atmen wir auf. Wir empfinden, leiden, hoffen und ahnen mit ihm und werden so durch unsere Anteilnahme in Spannung versetzt.

Die von der Handlung ausgehenden Empfindungen und Stimmungen machen indes nicht das Kunstwerk aus, sonst wäre das schlechteste Rührstück als ein solches anzusprechen. Sie sind vielmehr erst das Material. Ein Kunstwerk kommt erst dann zustande, wenn die Abfolge dieser Empfindungen in einer bestimmten Ordnung erfolgt, und zwar so, dass jede folgende die vorangehende an Intensität übertrifft. Die Kunst der *Dosierung* der einzelnen Spannungselemente ist also das Entscheidende, sie ist das Kriterium für den Rang des Dichters. Natürlich kann die Steigerung nicht ad infinitum durchgeführt werden. Nehmen wir das Bild vom Elast, um uns dies zu veranschaulichen. Wir können den Zug verstärken bis zum Zerreißen oder

6) Dass das Erlebnis des modernen Betrachters sich nicht wesentlich unterscheidet von dem des Atheners im 5. Jh., führt Howald S. 10 f. aus. Selbst auf den empfänglichen Leser einer Tragödie ist die Wirkung gleichartig.

— bevor es dazu kommt — wieder entspannen. Dies sind auch die beiden Möglichkeiten tragischer Spannungssteigerung. Zum Zerreißen kommt es, wenn die Angst, die wir um den leidenden und verfolgten Helden ausstehen, immer mehr emporgeschraubt wird, bis sie schliesslich einen Grad erreicht, der uns die eintretende Katastrophe als Befreiung empfinden lässt. Die meisten Stücke aber enden mit einer Entspannung, indem sie durch eine unerwartete Wendung einen glücklichen Ausgang nehmen.

Aus den bisherigen Ausführungen ist wohl ersichtlich, dass die Harmonie, welche der Tragiker sucht, von besonderer Art ist. Das Spezielle an ihr wird uns etwa beim Gedanken an die Malerei sogleich klar. Dort liegt die Harmonie im Kunstwerk selber, sie ist verkörpert, hat Gestalt gewonnen im Bild an sich. Dies ist so bei jeder in der Fläche, sagen wir genereller bei jeder im *Raum* verwirklichten Gestaltung (Plastik, Architektur). Das literarische Kunstwerk hingegen spielt sich in der *Zeit* ab. Es selbst hat keine Harmonie in sich; seine Harmonie ist „dynamisch, d. h., sie liegt nicht in der künstlerischen Materie selber, sondern in der von dieser ausgehenden Strahlungen“ (S. 13). Nun stört uns auch die grosse Selbständigkeit der einzelnen Szene, die sich wie in der Chorlyrik so auch in der Tragödie feststellen lässt (vgl. z. B. den Prometheus) nicht mehr. Die einzelne Szene ist eben nicht an sich Teil eines kompositionellen Ganzen, sondern erst der *Eindruck*, den sie hervorbringt. Darum geschieht auch die Auswahl der Szenen im Hinblick auf ihre dynamische Wirkungskraft. Notwendig ist nur, dass ihre Abfolge eine Steigerung der Spannung gewährleistet. Dieser Forderung gegenüber tritt jene moderne, die auch für den rein äusseren, rein rationalen Handlungsablauf eine strenge Folgerichtigkeit verlangt, durchaus in den Hintergrund, ja sie ist dem Tragiker in dieser Form nicht einmal bekannt. So sind denn der Verstösse gegen die rationale Einheit nicht wenige. Sie ist für den Dichter Nebensache. Nicht so natürlich, als ob er sich um sie überhaupt nicht zu kümmern brauchte. So gravierend dürfen die Verstösse immerhin nicht sein, dass sie dem Zuschauer bewusst werden, denn sonst störten sie ihn in seinem Erlebnis. Da jedoch bei dem stark emotionalen und dynamischen Charakter der griechischen Tragödie und den besonderen Bedingungen ihrer Aufführung die Ratio weitgehend zurückgedrängt war, ist diese Gefahr viel geringer gewesen, als wir uns das heute vorstellen mögen. — Die rationale Selbständigkeit der einzelnen Szene hat indessen nicht nur Verstösse gegen die Einheit der Handlung zur Folge, sondern auch (und dies ist uns noch viel ungewohnter) gegen die Einheit des Charakters. Die Personen reagieren so, wie es die jeweilige Situation erfordert. Sie sind also nicht psychologisch gesehen, wenigstens nicht im Sinne dessen, was der moderne, in dieser Beziehung anspruchsvolle Theaterbesucher unter differenzierter Psychologie versteht.

Nachdem bis jetzt von der Steigerung der Spannung oder Dosierung die Rede war, d. h. also von der *Beziehung* einzelner Stimmungselemente zueinander, bleibt im folgenden noch übrig, von diesen Stimmungselementen selbst zu sprechen und ihr *Wesen* näher zu bestimmen. Die Wirksamkeit der Tragödie, ihre psychagogische Kraft, die jedermann gleichermassen in ihren Bann zieht, findet ihre Erklärung nur darin, dass mit einfachsten Regungen gearbeitet wird, mit Urinstinkten, die zum Menschsein eo ipso gehören. „Es sind die Regungen des Mitgefühls, des Gerechtig-

keitssinnes, der Sympathie für den Schwachen und den Verfolgten“⁷. Immer sind die Figuren, für die der Dichter unsere Sympathie gewinnen will, schwach, oft von Natur (Frauen, Greise, Kinder), oft hilflos durch Unglück und Elend (Schiffbrüchige, Wahnsinnige). Diesen Schwachen — der „guten“ Partei —, auf deren Seite das Recht ist und die von mächtigen Gegnern — der „bösen“ Partei — unschuldig verfolgt werden, sind wir zum vorneherein wohlgesinnt (Aisch. Hik. 488 ff.):

ὑμῖν δ' ἂν εἴη δῆμος εὐμενέστερος
τοῖς ἥσσοσιν γὰρ πᾶς τις εὐνοίας φέρεται. —

Es wurde oben (S. 10) behauptet, dass die meisten Stücke mit einer *Entspannung*, d. h. mit glücklichem Ausgang, endigen. Das scheint zunächst ganz unglaublich zu sein und unvereinbar mit dem, was wir mit dem Begriff „Tragödie“ verbinden. Die Schuld daran trägt zu einem guten Teil die Poetik des Aristoteles, dessen Musterdrama — der Oedipus rex — allerdings mit der Katastrophe schliesst, ebenso wie die Trachinierinnen. Aber bei den übrigen Stücken des Sophokles und auch bei den meisten der beiden andern grossen Tragiker nimmt die Handlung eine Wendung vom Unglück zum Glück. So im zweiten Teil des Aias und der Antigone zwar erst nach dem Tode der Hauptfiguren. Dann aber siegt ihre Sache doch noch. Dieser *Sieg des Schwachen über den Starken* bewirkt die Beglückung und die Lust des Zuschauers am tragischen Spiel. Er ist identisch mit der Entspannung. Schwach ist die sympathische Partei deshalb immer, weil uns dann ihr Triumph doppelt erhebt. Man könnte sich vielleicht dagegen verwahren wollen, dass solch „simple Gefühle“ die Lust am tragischen Spiel ausmachen sollen. Nicht sie sind es indessen, die das künstlerische Kriterium für die Tragödie abgeben: Sie sind ja nur das Material. Wertmasstab ist erst ihre Organisation, ihre Harmonie.

Nach dieser allgemein gehaltenen Einleitung über das Wesen der Tragödie dürfte wohl kaum ein Zweifel bestehen, welche Richtung hier bei der Behandlung des speziellen Themas eingeschlagen wird. An und für sich sind zwei Wege gangbar. Erstens kann man die Weissagungen, Orakelsprüche usw. als einen Ausdruck der „Religiosität“ des Dichters oder „metaphysisch“ oder „im Sinne des Ganzen“ interpretieren — schliesslich alles nur Nuancen ein und derselben Anschauungsweise, da hier überall die Auffassung zugrunde liegt, es handle sich beim Divinationsmotiv um ein Mittel der Gestaltung. Dieser Weg ist m. E. falsch. Hier soll der andere beschritten und das Divinationsmotiv als technisches Mittel im Dienste der Spannungssteigerung aufgefasst werden. Der Ausdruck „technisch“ will besagen, dass es seine Funktion am sog. zweiten Leib (vgl. oben S. 9) erfüllt, demnach ein *strukturelles Element* ist und nicht eines der Gestaltung. Jetzt ist es auch klar, weshalb alle diese Dinge, Prophezeiungen, Orakelsprüche, Träume, Flüche zusammengehören. Eines ist ihnen allen gemein: Sie antizipieren die Zukunft. Sie bereiten etwas vor, das nachher eintritt, d. h., sie stufen die Handlung ab. Vor die Wirklichkeit wird als Vorstufe die Ahnung gelegt und auf diese Weise die Spannung gesteigert. Denn *Stufung und Steigerung der Spannung* sind identisch.

7) E. Howald, Kultur der Antike, 2. Aufl. Zürich 1948, S. 69.

I. AISCHYLOS

1. Stufung (Perser)

Vorausgeschickt sei zunächst eine Bemerkung über den Gang der Darstellung. Da sich in der Verwendung des Divinationsmotivs bei den drei grossen Tragikern eine organische Entwicklung feststellen lässt, deren Verlauf dadurch sein Gepräge erhält, dass Aischylos die Handhabungstechnik des Motivs bis zu einem gewissen Punkt entfaltet, Sophokles sie auf einen Höhepunkt führt, während ihr Zerfall bei Euripides deutlich wird, so erwies sich die chronologische Darstellungsweise als die beste Methode. Sie wird deshalb im folgenden fast ausschliesslich durchgeführt.

Zum erstenmal findet sich das Divinationsmotiv in den Persern, und zwar in Form eines Traumes und eines Omens. Vor Aischylos hatte diesen Stoff allerdings schon Phrynichos gestaltet. Der Zufall hat uns aus dessen Phoinissen den ersten Vers erhalten. Auf ihn spielt Aischylos (ebenfalls im Anfangsvers) an und tritt so, wie schon die Alten sahen, in bewusste Konkurrenz zu seinem Vorgänger. Eine Einzelheit, die uns aus der Hypothesis der Perser bekannt ist, und vor allem die Analyse des Dramas wird zeigen, ob und womit Aischylos den Fortschritt erzielte:

Die Perser werden eröffnet durch die Parodos des Chors, den die Grossen des persischen Reiches bilden. Ihnen liegt während der Abwesenheit des Herrschers, der mit seinem Heer nach Griechenland zog, die Landesverwaltung ob. Damit ist die äussere Situation schon gegeben, und mit V. 8 ff. beginnt die Exposition der Stimmung:

„In banger Ahnung zittert mir das Herz in der Brust und ängstigt sich um den König und sein glänzendes Heer. Denn Asiens ganze Jugend und Macht zog in den Kampf, und noch ist keine Nachricht gekommen.“

An bedeutungsvoller Stelle (es ist seine erste Äusserung) gibt der Chor einer dunklen Besorgnis Ausdruck, die jedoch nur kurz und unbestimmt aufsteigt, denn das Fehlen von Nachricht besagt an sich noch nichts. So wird auch der Ton nun zuversichtlich, da die Greise die ganze persische Macht vor unseren Augen vorüberziehen lassen. Von Susa, von Ekbatana, von Kissia, Babylon, Ägypten strömen die Kriegsscharen herbei: Fussvolk, Reiterei, Schiffsmannschaften. Doch die letzten Worte der Parodos münden wieder ein in die bange Stimmung der Anfangsverse.

V. 59 ff.: „So zog die Blüte des Volks aus persischen Landen hinaus, ganz Asien seufzt um sie, und voller Furcht zählen Frauen und Mütter die schleichenden Tage.“

Im sich anschliessenden Stasimon ist vom Phobos zunächst nichts zu spüren. Sechs Strophen hindurch⁸ wird der Glanz des Heeres besungen. Die Bezwingung des Bosporus, das Übersetzen der gewaltigen Streitmacht, an deren Spitze der unüberwindliche König, ein *ισόθροος πῶς* mit dem Blicke des Drachens, steht, wird eindrücklich geschildert. „Vom Schicksal selbst wurde uns Persern bestimmt, ein Volk

8) Ich folge hier der bekannten Umstellung der Verse.

des Krieges zu sein. Wir trotzen sogar dem stürmischen Meer.“ Die Zuversicht ist auf einem Höhepunkt angelangt — da schleicht sich unbewusst wieder ein Gefühl der Bangigkeit ein, durch das die siebente (93—101), achte (114—118) und neunte (119—124) Strophe bestimmt werden:

„Wer aber entgeht auf Erden der Gewalt täuschender Götter? Wer entspringt ihnen mit schnell sich rettendem Fuss? Ate verstrickt den Sterblichen, mag sie zuerst auch schmeicheln, ins Garn nahenden Verhängnisses. Kein Weg öffnet sich dann zur Flucht. Darum quält mich Furcht, es könnte die Kunde von des Heeres Untergang zu uns kommen.“ So lebhaft steigert sich der Chor in seine Befürchtungen hinein, dass ihm das Wehgeschrei schon wie eine Tatsache in den Ohren tönt (vgl. die Futurform *ῥοεται* V. 120). In der folgenden Strophe jedoch wird die Erregung gedämpft; sie leitet über zur letzten Strophe, die — obwohl die Erregung wieder aufsteigt — in einem gehaltenen Ton ausklingt.

Über Parodos und Stasimon liegt also eine seltsame Zwieltstimmung, bewirkt durch die beiden herrschenden Motive, durch das Motiv des Stolzes auf die Persermacht und durch das der bangen Ahnung.

Auf die Chorpartien folgt die Atossaszene. Die Königin tritt auf in vollem Schmuck, dessen Glanz jedoch überschattet wird durch den düsteren Ausdruck ihrer Maske. Schon ihre ersten Worte verraten, wie sehr sie von Furcht und Sorge bedrückt ist. Seit Xerxes mit seinem Heer fortgezogen, wird sie des öftern — und hier kommen wir zu unserem Motiv — von *Träumen* heimgesucht; noch nie aber sah sie einen Traum so deutlich wie letzte Nacht. Da erschienen ihr zwei schön geschmückte Frauen, die eine angetan mit persischer Tracht, die andere in griechischer. Die beiden gerieten in Streit. Ihr Sohn trat heran, sprach ihnen begütigend zu und spannte sie vor seinen Wagen. Die eine liess sich willig das Geschirr um den Nacken legen, während die andere den Wagen umwarf. Xerxes stürzte zu Boden, beklagt von seinem Vater Darcios, der hinzugetreten ist.

Jäh schrak sie, erzählt Atossa weiter, aus ihrem Traume auf. Mit reichen Gaben nahte sie sich dem Altar, um Abwendung des Unheils zu erleben (205 ff.):

Da sah ich einen Adler, der sich flüchtend barg
Auf Phoibos' Herd — in stummem Schrecken stand ich da — .
In raschem Fluge folgte ihm ein mächtger Falk,
Schoss auf ihn los und raupte mit den Krallen ihm
Den Kopf: der Adler duckte sich nur scheu und liess
Sich rauhen — mir ein grauses Bild, euch grause Mär!

Die Chorpartien des Anfangs waren darauf hin angelegt, im Zuschauer die Ahnung kommenden Unglücks zu erregen, allerdings nur eine *schwache* Ahnung, deren Ursprung in jener Sphäre unwillkürlicher Besorgnis wurzelt, die man bei jedem unsicheren Unternehmen empfindet, ohne dass positive Gründe dieses Gefühl rechtfertigen würden. Soweit sich Menschliches voraus berechnen lässt, schien im Gegenteil jede Wahrscheinlichkeit ein Misslingen des Zuges bei einem Aufgebot solcher Kräfte auszuschliessen. Durch Traum und Omen aber erhält die unbestimmte und beinahe unbegründete Furcht Nahrung: Die leise Ahnung wird in hohem Masse verstärkt.

Nachdem wir Atossa vernommen haben, gibt der Chor eine beruhigende, konventionelle Antwort, die uns natürlich nicht mehr irre machen kann; zu stark sind wir vom bisherigen beeindruckt. So schliesst sich denn auch unmittelbar die Szene des Boten an, welcher in ausführlicher Schilderung die Nachricht von der vollkommenen Vernichtung des persischen Heeres bringt.

Weiter brauchen wir für unsere Zwecke die Handlung nicht mehr zu verfolgen. E. Staiger erklärt⁹ von den Anfangspartien der Perser, dass sie eine stärkere Spannung bewirken als manches moderne Intrigenstück. Tatsächlich drängt sich die Erkenntnis, dass hier alles auf Steigerung angelegt ist, sogleich und geradezu auf. Auf welche Weise diese Steigerung zustande kommt, wurde schon am Schluss der Einleitung angedeutet: Spannungssteigerung ist identisch mit Stufung. Das Bild vom Elast mag das wieder veranschaulichen: dem dort sich zusehends verstärkenden Zug entspricht im Drama die Stufung.

Betrachten wir nun, womit Aischylos die Stufung, d. h. Spannungssteigerung, erreichte. Ein Vergleich mit dem Stück seines Vorgängers Phrynichos zeigt dies am besten. Zwar lässt sich aus den wenigen erhaltenen Bruchstücken der Phoinissen fast nichts erschliessen, was den Aufbau ihrer Handlung erhellen könnte, doch fördert eine Notiz der Perserhypothese die Erkenntnis in einem für uns entscheidenden Punkte. Dort wird uns nämlich mitgeteilt, Phrynichos habe zu Beginn seines Stückes einen Eunuchen auftreten lassen, der dafür Sorge trug, dass die für die Sitzung des Staatsrates notwendigen Sessel aufgestellt wurden. Als Grund der Ratseinberufung gab der Eunuch die Niederlage des Xerxes an, *die also von Anfang an gegeben war*. Wenn auch der weitere Fortgang des Stückes unbekannt ist, so ergibt sich doch soviel, dass als Steigerung nur noch das Erscheinen des geschlagenen Herrschers übrig blieb. Auf diese Weise wird der Klage grösster Raum gegeben worden sein, so dass bei Phrynichos' Tragödie das Hauptgewicht noch stark auf dem Lyrischen lag. Viel kunstvoller jedoch verfährt Aischylos. Erst er erzielt eine wahrhaft dramatische Wirkung, indem bei ihm die Katastrophe nicht zum vorneherein gegeben ist, sondern der Zuschauer in drei Stufen auf sie gespannt wird:

1. Stufe: In den Chorpactien ist einer vagen Besorgnis Ausdruck verliehen.

2. Stufe: Der Atossaauftritt verstärkt durch Traum und Omen die unheilvollen Ahnungen.

3. Stufe: Der Bote erhebt mit seinem Bericht das Geahnte zur Wirklichkeit.

Wichtigstes Mittel der Stufung ist dabei der Traum. Durch ihn „wurde“ — um einen Ausdruck Nietzsches zu gebrauchen — „Eins zu Zwei“. Er ermöglicht vermittelt der Antizipation der Zukunft die Zerlegung eines Einfachen: Vor der Wirklichkeit kommt als Vorstufe die Ahnung. Den gleichen Zweck erfüllen, wie schon erwähnt, ausser Träumen auch Orakelsprüche, Weissagungen, Omina, Prophezeiungen, Flüche u. ä., da sie alle ebenfalls die Zukunft antizipieren und so das Erleben des Zuschauers stufen. Damit ist auch schon ihre Wichtigkeit für die spannende Poesie erkannt und ihre häufige Verwendung erklärt. Das Wort „Drama“ selbst leitet sich ja von *δρᾶν* her, und *δρᾶν* wird im Gegensatz zu *πράττειν*, das die vollendete Handlung anzeigt, für die bevorstehende gebraucht¹⁰.

9) A. a. O. S. 169 f.

Die wohl dosierte Spannungssteigerung, in der sich der grosse Fortschritt des Aischylos seinem Vorgänger gegenüber aufs deutlichste manifestiert, ist indessen nicht nur von Stufe zu Stufe durchgeführt, sondern auch *innerhalb* der einzelnen Stufe. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht der Rhythmus in der Verteilung der beiden Motive der Zuversicht und der Furcht in den Chorpharten. In der Parodos ist das stolze Selbstbewusstsein stark in den Vordergrund gerückt, die bange Ahnung klingt nur an — allerdings an betonter Stelle (Anfang und Schluss). Ebenso ist die erste Hälfte des Stasimons ganz vom Gefühl der Zuversicht getragen. Dann jedoch setzen die Befürchtungen ein, die bis zum Ende des Liedes den Ton bestimmen. Die bange Ahnung verdichtet sich also gegen den Schluss hin. Das gleiche findet sich auch in der Atossaszene, wo der Traum durch das Omen noch überboten wird, und in der Erzählung des Boten (vgl. V. 435).

Halten wir als Ergebnis unserer Analyse der Perser fest, dass das Divinationsmotiv die Funktion einer Stufung des Erregnisablaufs, also die der Spannungssteigerung, erfüllt. Im Folgenden soll nun untersucht werden, welchen Gebrauch die drei grossen Tragiker von ihm gemäss ihrer Eigenart machten.

2. Unmittelbare Erfüllung der Voraussage

Chronologischen Gesichtspunkten folgend hätte sich die Untersuchung jetzt etwa dem Prometheus zuzuwenden, der sicherlich in die Frühzeit gehört. Auch in ihm spielt zwar das Divinationsmotiv, eine Weissagung, eine gewisse Rolle, doch nimmt sie funktionsmässig eine Ausnahmestellung ein. Sie dient nämlich nicht in erster Linie der Spannungssteigerung. Aischylos hat zum Prometheusstoff gegriffen, weil ihm damit der Kampf eines Schwachen gegen einen Starken gegeben war (vgl. Einleitung S. 11). Besonders verlockend musste den Mythos die im Vergleich zur Macht des Feindes absolute Schwäche des Prometheus machen. Allein es fehlte, was für die griechische Tragödie wesentlich ist, der Sieg des Schwachen. Ihn zu ermöglichen, hat nun der Dichter die Weissagung eingeführt, indem er ein Motiv der Thetisgeschichte auf die Prometheussage übertrug. Auf Grund der Prophezeiung (vgl. V. 209 ff. und 873 f.) weiss Prometheus, dass Zeus von einem Sohne, der stärker ist als er selbst, der Sturz vom Throne droht. Dieser Gefahr kann Zeus nur entgehen, wenn er sich mit Prometheus versöhnt und ihn befreit. Damit war Prometheus ein Mittel in die Hand gegeben, über seinen Feind zu triumphieren.

Obwohl also das Divinationsmotiv hier primär einem andern Zwecke dienstbar gemacht ist, erfüllt es dennoch daneben auch die Funktion der Spannungssteigerung, so allerdings, dass die Spannung nicht vom *Inhalt* der Weissagung ausgeht — sie verwirklicht sich ja nicht innerhalb dieses Stückes und kann auch nicht, wenigstens was die Spannung anbetrifft, für den *λύόμενος* in Anspruch genommen werden¹¹ —,

10) Vgl. Bruno Snell, Aischylos und das Handeln im Drama, Leipzig 1928, S. 12.

11) Bei der Orestie wird kurz darauf zurückzukommen sein, dass die von einem Orakelspruch ausgehende Spannung nur innerhalb *eines* Stückes wirksam ist.

sondern von der stufenweise, oft retardierten und durch das Schweigemotiv in Frage gestellten *Mitteilung* derselben (V. 101, 168 ff., 271 ff., 519 ff., 757 ff., 771 ff., 871 ff., 907 ff.), d. h., sie bewirkt die rationale Spannungssteigerung und nicht wie sonst die viel wichtigere irrationale. Sie ist deshalb auch hinsichtlich der Dynamik für uns uninteressant.

Aufschlussreich ist der Prometheus dagegen für die *Kompositionsweise* der älteren aischyleischen Stücke, die unser Problem insofern berührt, als sich aus ihr eine bestimmte Eigenheit in der Handhabung des Divinationsmotivs durch Aischylos erklären lässt. Man hat mit Recht von archaischer Komposition gesprochen, da das ganze Stück in eine Reihe von Szenen zerfällt, die weder untereinander noch in bezug auf Prometheus in logischem Zusammenhang stehen. Besonders deutlich zeigt dies die Okeanosszene, aber auch Io ist nur sehr lose mit der „Gesamthandlung“ verknüpft, denn für ihren langen Auftritt bedeutet es wenig, dass Prometheus' Befreier aus ihrem Geschlechte stammt. Der gleiche lose Aufbau lässt sich ebenfalls bei den Persern beobachten, wenn auch nicht in dem Masse. Nach den ersten drei im vorigen besprochenen Stufen würde man als Abschluss das Erscheinen des Xerxes erwarten. Dazwischen schiebt sich jedoch die Beschwörung des Dareios (598—906), die einen breiten Raum einnimmt, ohne in direkter Beziehung zum Übrigen zu stehen¹².

So sind auf dem Gebiete der dramatischen Ökonomie die archaischen Züge beim frühen Aischylos besonders in die Augen fallend. Die einzelne Szene ist rational weitgehend selbständig und wirkt für sich allein.

Diese archaische Kompositionstechnik bedingt auch die Art der Verwendung des Divinationsmotivs. Da die Stücke nicht einheitlich komponiert sind und die Handlung als Folge voneinander relativ unabhängiger Szenen in einem unausgeglichene Nacheinander verläuft, ist die Wirkung eines Orakelspruches usw. auf die *nächstfolgende Stufe beschränkt*. Zwar ist die Einheit der Handlung von untergeordneter Bedeutung, denn das Erlebnis gründet sich wie schon öfters erwähnt auf eine andere Einheit, nämlich auf die harmonische Steigerung unserer Erregungen, und nur in bezug auf sie ist das Divinationsmotiv von Bedeutung. Aber dennoch ist seine Verwendung in rein technischer Hinsicht beeinflusst und abhängig von der rationalen Handlungseinheit.

Es ist, mit andern Worten ausgedrückt, die für Aischylos typische Form, dass der Voraussage die Erfüllung unmittelbar folgt. Ein Orakelspruch wirkt also nur innerhalb einer einzigen Szene, die Vorstufe zur folgenden ist. Die ausgelöste Spannung wird schon in der nächsten Stufe abgelöst durch etwas Stärkeres, eben den tatsächlichen Eintritt des Geahnten. Solch unmittelbare Folge sahen wir bei den Persern, in denen nach Traum und Omen sogleich die Nachricht von der Niederlage eintraf.

12) Dareios prophezeit die Niederlage von Plataeae. Da die kriegerischen Ereignisse zeitlich auseinanderliegen, im Stücke aber zur Steigerung des Unglücks zusammengefasst werden mussten, griff Aischylos zum Orakelspruch. — Es ist klar, dass das Divinationsmotiv nicht *ausschliesslich* der Spannungssteigerung dient. Dies ist zwar durchaus die Hauptfunktion, doch ist es auch in ganz seltenen Fällen einfach ein bequemes Mittel, das zur Motivierung oft nebensächlicher Dinge herangezogen wird.

Aber auch die Hepta und Agamemnon zeigen die gleiche Technik. In den Hepta, dem „Drama des Ares voll“, wird das Orakel schon im Prolog eingeführt, wodurch von Anfang an stärkste dramatische Spannung erzielt wird. Der heutige Tag (τόδ' ἡμῶς 21; vgl. 24 *ῥῆν* sowie V. 54 und V. 65) wird als entscheidend hingestellt, denn der Feind schickt sich nach des Sehers Spruch zum Sturm auf die Stadt an. Kaum hat Eteokles die Männer aufgerufen, die Zinnen zu besetzen, kommt ein Späher und berichtet, die Feinde losten schon darum, auf welches Tor jeder stürmen müsse.

Da sich die Voraussage sogleich erfüllt, bewirkt das Orakel bei Aischylos nur einen geringen Teil der gesamten Spannungssteigerung. Deshalb ist der Dichter auch mit andern Mitteln ununterbrochen bemüht, dem Zuschauer die Zukunft anzudeuten. Solche Andeutungen finden sich — um bei den Hepta zu bleiben — in den berühmten sieben Redepaaren. Die Schildbeschreibungen stehen in epischer Tradition, sind aber hier der Erzeugung dramatischer Spannung dienstbar gemacht, indem sich in ihnen das Kommende ankündigt. Als ersten der feindlichen Führer nennt der Bote Tydeus, der schnaubenden Mutes brennt, gegen die Stadt anzustürmen, und den Seher Amphiaraios schmäht, der ihn zurückhält, da die aus den Opfern gelesenen Zeichen ungünstig sind. Hier schon steigt im Zuschauer eine leise Ahnung auf, die sich verdichtet durch den stetigen Hinweis auf die Hybris und das stolze Prahlen der Feinde, welche in ihrem Übermut, ähnlich wie Aias im Epos und im sophokleischen Stück, den Willen der Götter in ihr Handeln nicht einbeziehen, ja ihm Trotz bieten. Ausdruck dieser Hybris sind die Bilder der Schilde, welche Eteokles deutet, als wären sie Orakelsprüche (vgl. die Wörter *μάρτυς* 402 und *μαρτεύεται* 406). Im Bilde des Tydeus zeigt sich dessen Tod an. — Am frevelhaftesten erscheint Kapaneus, der auf seinem Schild einen nackten Mann mit brennender Fackel in der Hand führt. Die Inschrift lautet: Ich werde die Stadt in Brand versetzen. Seinen Vorsatz will er ausführen, ob es den Göttern gefällt oder nicht. Was kümmert ihn Zeus' Blitz? — Dies Bild legt Eteokles in dem Sinne aus, dass Kapaneus vom Flammenstrahle des Zeus getroffen werde.

So geht es weiter durch die andern Paare hindurch, so dass sich das Gefühl mehr und mehr verstärkt, solcher Hybris könne der Sieg nicht beschieden sein. Nur Amphiaraios ist nicht als Frevler gesehen. Er ging auch nur gezwungen in den Krieg, ist gesinnungsmässig auf Seiten der belagerten Thebaner und verwirft das Unternehmen des Polyneikes, gegen seine Vaterstadt zu ziehen, mit ungeschminktem Tadel. Er allein, der Seher, ist nicht so zuversichtlich (587 f.):

Ich muss mit meinem Blute tränken diese Flur,
Und in dem Land der Feinde wird der Seher ruhn.

Das letzte Redepaar leitet über zu den folgenden Szenen, in denen das Geschick der beiden Oidipodiden in den Vordergrund gerückt wird. Auch hier werden durch Antizipation der Zukunft (vermittelt eines *Fluches*) die Ereignisse gestuft und so Spannung erzeugt. Als Führer am siebten Tor nennt der Bote Polyneikes. „Weh mir, jetzt erfüllt sich des Vaters Fluch!“ bricht Eteokles los, denn sein Entschluss, sich dem Bruder entgegenzustellen, ist sogleich und unabänderlich gefasst. Wohl versucht ihn der Chor umzustimmen — doch ohne Erfolg; Eteokles weist, der Unabwendbar-

keit seines Geschickes sich bewusst, wiederholt auf den Fluch hin, am deutlichsten V. 709 ff., wo das Fluchmotiv verstärkt wird durch einen Traum:

Weh, schrecklich wütet jener Fluch des Oidipus,
Und volle Wahrheit wird es, was im Traum ich sah:
Es wird geteilt des Vaters Reich und Machtbesitz.

Dunkel tönen die letzten Worte, aber der Chor ahnt ihre Bedeutung: Mit dem Schwerte werden sie das Land teilen, und jedem der Brüder wird soviel zuteil, als er braucht für sein — Grab (727 ff.). In grauser Vision lässt uns der Chor den Brudermord erleben; hier ist das Chorlied zur Stufung und Spannung¹³ verwendet.

Wir haben bemerkt, wieviele Motive Aischylos gebraucht, um im Zuschauer eine Ahnung des Kommenden zu erwecken: Die Deutung der Schildzeichen, die Worte des Sehers Amphiaraios, der Fluch des Vaters, der Traum und nicht zuletzt das in die Zukunft weisende Chorlied. Ganz allgemein geht nirgends vom Chor eine solche dramatische Spannung aus wie bei Aischylos. Sein Fragen nach dem Künftigen, seine innere Angst und Gespanntheit ist uns schon begegnet im Eingang der Perser; auch Agamemnon und Hiketiden lehren das gleiche.

Diese Vielfalt der Mittel ist archaisch. Sie geht teils auf die Kompositionstechnik zurück, teils darauf, dass bei der Verwendung des Divinationsmotivs gewisse Möglichkeiten noch nicht erkannt sind. Da die Erfüllung der Voraussage in der nächsten Stufe schon eintritt, kann Aischylos nicht — wie später Sophokles — vermitteln *eines* Orakelspruches die Dynamik eines ganzen Stückes gestalten. Er verwendet im Gegenteil eher mehrere Omina für ein und dieselbe Stufe, wie es z. B. in den Persern der Fall ist, wo der den Adler zerfleischende Habicht den Traum steigert. Beim Zusammenkommen verschiedener Zeichen wird die Ahnung fast zur Gewissheit. Aischylos bereitet also den Zuschauer auf die nächste Stufe so vor, dass ein Irregehen beinahe ausgeschlossen ist. Langsam und stetig verläuft die Spannungssteigerung. Dadurch umfasst die einzelne Stufe mehr Verse als in der Folgezeit, so dass das Stück in weniger Szenen zerfällt. Vor allem sind die Chorlieder der Eingangspartien, in welchen der Grundton für unsere weitere Reaktion angestimmt wird, mit besonderer Sorgfalt breit ausgeführt. Bei dieser Art der langsamen Steigerung kann die Wirkung nicht fraglich sein, da dabei das Drama in dynamischer Hinsicht am ehesten als ganzes erlebt und empfunden werden kann. Freilich wird man gewisse Reize, wie etwa das Geschehen *παρά προσδοκίαν*, bei einer solchen Dynamik nicht suchen dürfen.

3. Die Orestie

Die Orestie, das späteste und reifste Werk des Dichters, zeigt ihn auf der Höhe seiner Kunst. Mag auch Einzelnes auf sophokleischen Einfluss zurückgehen, so ist doch das Gepräge des Ganzen, vor allem der dynamische Bau, für Aischylos typisch.

13) W. Kranz, Stasimon, Berlin 1933, S. 168, meint, es werde auf Erregung der Spannung ganz verzichtet; der Ausgang des Kampfes sei ja durch die Sage bekannt gewesen. Doch erleidet durch die Kenntnis des Stoffes oder Inhaltes eines Stückes

a) Agamemnon

Die Steigerung unserer Erregungen, welche (abgesehen von der Tat selbst) ihren Gipfelpunkt in Kassandras Prophezeiungen erreicht, ist im Agamemnon so vollendet durchgeführt, dass sie kurz skizziert werden soll.

Die Tragödie beginnt mit dem Prolog des Wächters, der auf dem Dach des Palastes liegt. Klytaimestra — von ihr ist bereits hier die Rede — hat ihm den Auftrag gegeben, auszuspähen nach dem Feuerzeichen, das Troias Untergang ankündigt. Er beklagt seinen harten Dienst, klagt, wie er gegen den Schlaf ankämpfen muss (16 ff.):

Und wenn ich dann ein Liedchen leise singen will,
Damit nicht Schlaf und Müdigkeit mich übermannt,
So muss ich singend klagen um mein Herrscherhaus,
Das nicht wie einst in Ehren steht und weiser Zucht.

Dies ist der erste, unbestimmte Wink an den Zuschauer, dass zu Hause nicht alles in Ordnung ist. Während der Wächter dies spricht, leuchtet plötzlich das Fanal auf, wodurch die alltägliche Situation zum dramatischen Moment erhoben wird. Jubelnd macht sich der Wächter auf, um der Königin die frohe Nachricht zu überbringen. Mit welcher Freude würde er seinem heimgekehrten Herrn die Hand drücken! Doch beim Gedanken an Agamemnon legt sich ein schwerer Schatten auf seine frohe Stimmung (36 ff.):

Von andrem will ich schweigen; meinen Mund verschliesst
Ein schweres Schloss; am besten spräche dieses Haus,
Wenn Sprache ihm gegeben. Offen sprech' ich mich
Vor Eingeweihten, aber nicht vor Fremden aus. —

Schon der Prolog atmet dramatische Spannung. Das Aufflammen des Feuerzeichens, das blitzartig den jetzigen Augenblick als entscheidend heraushebt, die dunkeln Andeutungen des Wächters, welche in seltsamem Kontrast stehen zur Freudenbotschaft von Ilios Fall — all das versetzt den Zuschauer in jene erwartungsvolle Stimmung, die von Anfang an zu erregen dem Dramatiker ein Hauptanliegen ist. In ein Zwielficht, das wir auch in den Persern fanden, ist diese erste Szene getaucht. Es ist allerdings noch sehr gedämpft, wie es in der ersten Stufe nicht anders zu erwarten ist.

Der einziehende Chor weiss noch nichts von der soeben eingetroffenen Nachricht. Mit Staunen gewahrt er, dass auf Befehl der Klytaimestra die Opferflammen an den Altären auflodern (97 ff.): „Sage uns, wenn du darfst, was dies bedeutet, und erlöse mich von meiner Sorge, die jetzt bald (*νῦν τοτὲ μὲν*) schlimmen Sinnes sich erhebt, bald wieder (*τοτὲ δὲ*) der Hoffnung weicht wegen der Opfer, die du aufleuchten lässtest.“

Man sieht, wie der Dichter bemüht ist, selbst entgegen der Wahrscheinlichkeit eine bedrückende Atmosphäre zu schaffen: Denn die Angst des Chores ist unmotiviert, da dazu zunächst keine Veranlassung vorliegt; es brennen ja Dankopfer.

unser Erleben keinen Abbruch. Wie könnte man sonst z. B. bei König Ödipus von Spannung reden, an der doch niemand zweifeln wird, obwohl der Mythos bekannt war?

Ebenso unmotiviert waren auch die letzten Worte des Wächters. Ganz anders würde Sophokles gestalten, der um des Kontrastes willen oft (und auch gegen die Wahrscheinlichkeit) frohe Töne anschlägt, bevor die Handlung der Katastrophe entgegenstreibt. Aischylos dagegen führt die Spannungssteigerung, wie oben schon gesagt, geradlinig und langsam durch.

Nun webt sich in gegenwärtiges Empfinden Vergangenes: Der Chor singt von der Ausfahrt nach Troia. Damals erschien den beiden Atriden ein Adlerpaar, schwarz der eine, der andere weiss, denen unter den mächtigen Krallen ein trächtiger Hase erlag. In den beiden Adlern sieht Kalchas, der in direkter Rede eingeführt wird, was seinen Worten unmittelbare Eindringlichkeit verleiht, die Atriden, welchen einst Troia erliegen wird. Doch ist das nicht alles, was der Seher zu sagen hat; dem Guten fügt er noch Übles hinzu: Artemis hasst die beiden Adler, die den Hasen fressen, bevor er gebar. Zu Phoibos erhebt Kalchas den Notruf und fleht ihn an, es möge die Göttin das Heer nicht durch feindliche Winde hemmen *σπενδόμενα θυσίαν ἑτέραν ἄνομον τιν' ἄδαιον, ρεικέων τέκτονα σύμφυτον οὐ δεισήμερον. μίμνει γὰρ φοβερά παλινορτος οἰκονόμος δολία νύμφων μῆνις τεκνόποινος* (150 ff.). Allein Artemis verzeiht den ihr zugefügten Frevel nicht: Das Opfer der Iphigenie muss vollzogen werden; es bildet den Inhalt der restlichen Strophen.

Was ist die Funktion dieses Liedes? Walter Nestle¹⁴ erklärt dazu: „Die Anapäste 40/71 und entsprechend das Lied behandeln die Ereignisse in Aulis und die Opferung der Iphigenie, Dinge, welche zwar für den ‚historischen‘ und metaphysischen Zusammenhang des Mythos, nicht aber für die gegenwärtige Situation von Wichtigkeit sind.“ Rein rational betrachtet gehört die Schilderung der Ereignisse vor der Abfahrt allerdings nicht zum Stück. Sie lässt sich jedoch keineswegs durch einen postulierten „metaphysischen“ Zusammenhang innerhalb des Ganzen rechtfertigen, obwohl Klytaimestra Iphigenies Opferung als äusseren Vorwand zur Berechtigung ihrer Tat später heranzieht (V. 1414 ff. und 1522 ff.). Die eigentliche Absicht des Dichters besteht vielmehr darin, eine unheimliche und düstere Stimmung zu erzeugen und den Zuschauer zu spannen auf kommendes Unheil. Dies geschieht im Griphosstil mit seiner schwer verständlichen, dunklen Umschreibung. Es ist aufschlussreich, dass dieser Stil hier nur verwendet ist in der Partie von Kalchas' Weissagung, während mit V. 160 ff. die sprachliche Form sich (wie Kranz a. a. O. S. 149 richtig ausführt) jäh wandelt, indem der Ausdruck schlicht wird und sich der Sprache des Lebens nähert. Denn eben von Kalchas Weissagung geht das dumpfe Gefühl der Furcht aus, denn sie spannt auf die Heimkehr und den Empfang Agamemnons, wie man das ersieht aus dem Ausdruck *οὐ δεισήμερον* (152) und besonders aus der *μῆνις* (155) der Klytaimestra, deren Namen zwar verschwiegen, aber aus der Häufung der zum Substantiv gehörigen Attribute allmählich erraten wird. Selbst der Ort, wo Agamemnon das Omen erschienen ist, wird nicht genannt; *ἔκταρ μελάθρων* kann auf Argos oder Aulis bezogen werden. Doch ist dies völlig gleichgültig; wichtig ist nur die Ungewissheit unserer Befürchtungen, die der Dichter auf dieser Stufe mit Absicht anstrebt, um eine weitere, sich noch über mehrere Szenen erstreckende Steigerung zu ermöglichen. Es ist nicht einmal mit Sicherheit anzunehmen, ob die Mehrheit der

14) Die Struktur des Eingangs in der attischen Tragödie, Stuttg. 1930, S. 17.

Zuschauer trotz der angeblich guten akustischen Verhältnisse im Theater von Athen die Anspielungen auf den racheerfüllten Sinn Klytaimestras (150 ff.) verstanden hat, soviel aber wird man sicher sagen dürfen, dass das Chorlied als Ganzes wohl in jedem Zuschauer das Gefühl einer unheilswangeren Atmosphäre wach rief (vgl. den dreimaligen Strophenschluss der Orakelpartie: αἶλινον αἶλινον εἰπέ, τὸ δ' εὖ νικάτω 121, 139, 159), denn wenn er hier hörte, was bei der Ausfahrt von Troia an Furchtbarem geschehen war, so musste er unwillkürlich fühlen, dass ein solches Geschehen nicht gut enden könne¹⁵.

Die düsteren Schatten vertiefen sich in Klytaimestras Auftritt. Sie meldet dem Chor den Sieg der Griechen. Aber ihre Rede ist seltsam schillernd. Einen ganz andern Ton würde man von einem Weib erwarten, deren Gatte nach so manchem Jahr, so mancher überstandenen Gefahr sieggekrönt zurückkehrt. Sie hört nicht nur den Jubel der Sieger, sondern an ihr Ohr dringt eher das Wehgeschrei der Unterlegenen. Schliesslich bricht sie in beinahe drohende Wort aus (337 ff.): „Ehren sie die Götter im besiegten Land und schonen sie ihre Heiligtümer, so werden sie des Sieges nicht beraubt werden. Doch kehren sie mit schwerer Schuld befleckt zurück, dann könnte das Blut der Toten um Rache schreien.“

Durch nichts sind diese Worte Klytaimestras begründet, denn woher soll sie wissen, dass die Griechen sich bei der Eroberung Frevel gegen die Götter zuschulden kommen liessen? Der Zuschauer freilich weiss es; auf ihn ist alles berechnet. Der Dichter scheut sich dabei nicht, Verstösse gegen die ratio in Kauf zu nehmen; es kommt ihm einzig darauf an, die düsteren Ahnungen zu steigern.

Auch der Chorgesang ist nicht vom Jubel, sondern von Klytaimestras letzten Worten bestimmt. Er gedenkt der vielen Toten, wagt es sogar, den Atriden, die den Krieg begannen, einen Vorwurf zu machen. Er fürchtet den Groll des Volkes und bangt, dass „ein Leid wie die Nacht so schwarz“ nahe sei. So sehr zweifelt er an einem glücklichen Ausgang, dass er selbst jetzt noch der Wahrheit der frohen Kunde misstrauisch gegenübersteht. Darin wird er allerdings sogleich widerlegt, denn Agamemnons Herold tritt auf und bestätigt die Siegesbotschaft. Hier klingt zum erstenmal, wie es scheint, ein Ton ungetrübter Freude auf. Voller Jubel begrüsst der Herold seine Heimat, preist die Kriegstaten seines Herrn, die Schleifung Troias und — mit Schauern erinnern wir uns an Klytaimestras Worte — die Zerstörung der Heiligtümer und Tempel (527)¹⁶. Das erweckt in uns ein ganz anderes Gefühl, als der Herold zu erwecken meint. Es wird noch verstärkt im Dialog zwischen ihm und dem Chor (545 ff.):

Herold: Nach uns, die heimverlangten, sehnte sich das Land?

Chor: So dass ich oft aus tiefer, schwerer Brust geseufzt.

15) Vgl. das Ende des Liedes V. 250 ff.: τὸ μέλλον ἐπεὶ γένοιτ' ἂν κλέοις · προχαίρετω · ἴσον δὲ τῷ προστένειν.

16) V. 527 f.

βωμοὶ δ' αἴστοι καὶ θεῶν ἰδρύματα,
καὶ σπέρμα πάσης ἐξαπόλλυται χθονός.

θεῶν ἰδρύματα nimmt wörtlich den Ausdruck Klytaimestras (339) wieder auf, während V. 528 uns die Worte des Chors (461 f.) zurückruft: τῶν πολυκτόνων οὐκ ἄσκοποι θεοί.

Herold: Und welche Qual und Sorge lag auf deiner Brust?

Chor: Vor Schaden mich zu schützen, lernst du schweigen längst.

Herold: Hat euch gebangt vor Feinden, weil der König fern?

Chor: So dass wir mit dir freudig grüssten unsern Tod.

Das ist wieder eine Anspielung auf die Zustände zu Hause, so dass uns im folgenden Klytaimestras überschwengliche Beteuerungen ihrer Treue bedrücken und ängstigen. Hier und in der Begrüssung ihres Gatten zeigt sich sehr deutlich, wie Aischylos über einen gewissen Grad in der Beherrschung des Wortes nicht hinauskommt, denn die Rede der Königin klingt echt; der Dichter vermag die Zwiespältigkeit und den Doppelsinn nicht sichtbar zu machen, doch kompensiert die langsame und gründliche Vorbereitung des Zuschauers diesen Mangel.

Nach dem Chorlied, das besingt, wie Helena für Paris zum Unglück wurde — so wird auch ihre Schwester Klytaimestra für Agamemnon zum Unglück werden —, erscheint auf seinem Wagen Agamemnon mit Kassandra. Der Chor begrüsst ihn in wohlabgewogenen Worten. Er will ihm nicht über Gebühr Ehre erweisen, um nicht den Eindruck eines Schmeichlers zu erwecken. Dreimal (787 f., 795 ff., 807 ff.) wird das Motiv der heuchlerischen Verstellung angeschlagen. Agamemnon nimmt in seiner Antwort darauf Bezug (830 ff.), versteht jedoch die Warnung nicht. Er kann sie auch nicht verstehen, denn die Verse sollen dem *Zuschauer* einen Wink geben, wie er die masslose Begrüssungsrede Klytaimestras, bei der man Anklänge an Formen der Götterhymnik festgestellt hat, auffassen muss. Agamemnon wehrt den Überschwang ab, vollends will er nicht über die Purpurdecken schreiten, die seine Gattin ausbreiten lässt: So ehrt man einen Gott, nicht einen Menschen. Er fühlt, dass sein Tun Hybris ist, wird aber schliesslich doch von der Königin überredet. Das Hybrismotiv darf indessen nicht religiös gedeutet werden; es hat nur die unheilvolle Stimmung zu steigern, welche sich seit Klytaimestras heuchlerischer Rede in starkem Masse zu verdichten beginnt. Der Purpurteppich ist ein unheimliches Symbol für das Blut, das bald fliessen wird. Darum hat der Dichter das Motiv der Weigerung auch so breit ausgeführt. Instinktiv ahnt Agamemnon, dass er die Decken nicht betreten darf, und der Zuschauer ist aufs höchste gespannt, wessen Wille stärker ist. Klytaimestra siegt, und während der König ins Haus tritt, aus dem er nicht mehr herauskommen wird, ruft sie mit Worten grauenvoller Bedeutsamkeit Zeus als Helfer an (V. 973 f.):

Ζεῦ Ζεῦ τέλειε, τὰς ἐμὰς εὐχὰς τέλει·

*μέλοι δὲ τοί σοι τῶν περ ἂν μέλλης τελεῖν*¹⁷.

Lyrische Vertiefung der Angst bringt das sich anschliessende Chorlied. Darauf kehrt Klytaimestra zurück, um Kassandra hereinzuholen, die jedoch auf ihren herrischen Anruf hin stumm und unbewegt im Wagen sitzen bleibt. Trotzdem ihr der Chor zuspricht und die Königin ihren Befehl wiederholt, verharret sie in ihrem starren Schweigen. Das Schweigemotiv ist hier in grossartiger Weise dramatisch wirksam gemacht. Es erhöht die Spannung in einem Grade, wie wir dies bisher beim langsamen Fortschreiten der Erregungen, das für Aischylos typisch ist, noch nie be-

17) Man beachte, wie sich gegen den *Schluss* der Szene die Spannung steigert; vgl. den Prolog des Wächters.

merkt haben. Von grösster Wirkung ist auch die Art, in der das Schweigen gebrochen wird. Jäh zerreißt ein schriller Weheruf die Stille (1072 f.):

ὅτοτοτοτοῖ πόποι δᾶ

ὦπόλλον ὦπόλλον.

Die Frage des Chors, weshalb sie zu Apollon ihren Klageruf schicke, beantwortet die Entrückte nicht, sondern bricht wieder in den gleichen Schrei aus. „Apollon, Apollon, unter welches Dach hast du mich geführt!“ „Unter das der Atriden“, geben ihr die Greise Antwort. Und nun bricht es aus der Seherin hervor. Stossweise werden die Worte herausgeschleudert, die die alte schreckliche Schuld des Hauses heraufbeschwören. Der Chor hat schon von ihrem Seherruf gehört und findet ihn jetzt bestätigt, möchte aber nichts mehr von vergangenem Frevel hören, denn zu grässlich sind Kassandras Visionen. Doch die Rasende lässt sich nicht Einhalt gebieten (1100 ff.): *ὡ πόποι, τί ποτε μῆδεται; τί τόδε νέον ἄχος; μέγα, μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μῆδεται κακόν, ἄφερτον γίλοισιν, δυσίανον. ἀλλὰ δ' ἐκὰς ἀποστατεῖ.* Diese Worte gehen unvermittelt von der Vergangenheit zur Gegenwart über; ein grosses Unheil sagen sie voraus, aber noch sind sie ganz allgemein und dunkel gehalten. Zu *μῆδεται* ist kein Subjekt genannt. Dies und der unvermittelte Übergang bewirken, dass der Chor nichts versteht, obwohl er im vorhergehenden Lied noch voll bedrückender Ahnungen war¹⁸. Cassandra achtet scheinbar gar nicht auf die Greise, sie ist ausser sich, sieht nur ein schreckliches Bild: „Wehe, Unselige, führst du's wirklich aus? Zuerst deinem Mann ein Bad bereitet, dann — wie kann ich es aussprechen? Bald wird es geschehen.“ Langsam nimmt die Vision klarere Umrisse an. Ein Weib (*τάλαινα*) zeigt sich nun als Subjekt zu *μῆδεται*, das ihren Gatten — jäh bricht die Seherin ab, und noch versteht der Chor nicht: *οὔπω ξυνῆξα*. „Wehe, wehe!“ hebt Cassandra nun zum drittenmal an: „Was zeigt sich meinem Blick? Ist's ein Netz des Todes? Seine Gattin ist ihm Todesnetz, *sie* ist schuldig am Morde.“ Jetzt ist auch der Inhalt des *μῆδεσθαι* offenbar. Sie sinnt darauf, ihn zu ermorden. „Sehet, seht! Weh! Trennt von der Kuh den Stier. Sie nimmt den Purpurmantel, sie schleicht heran, sie trifft — er sinkt ins Bad zurück!“ Selbst jetzt erfasst der Chor noch nicht, was Cassandra sagt, aber dass ein Unheil naht, empfindet er immer deutlicher. Da wendet sich die Seherin plötzlich *ihrem* Schicksal zu. Die Prophezeiung ihres eigenen Tods füllt den zweiten Teil der lyrischen Partie aus. Interessant ist, dass dabei das Motiv des Nichtverstehens, von dem in der ersten Hälfte so häufig Gebrauch gemacht wurde, hier nicht verwendet ist, da die Spannung eben ganz auf den Tod des Agamemnons hin angelegt ist. Der lyrischen Partie schliesst sich die gesprochene Rede an: „Nun soll der Schleier sinken, der mein Wort verhüllt“ beginnt Cassandra (1178 f.). Die *μανία* der Seherin ist abgeklungen, und in klaren Worten schildert sie die alten Greuel des Hauses, den Frevel des Atreus und Thyestes, um damit ihre Gabe der Weissagung unter Beweis zu stellen. Das Motiv ihrer Glaubwürdigkeit hebt natürlich unsere Beklemmung. Da steigt die Erregung wieder an. Ein grauses Bild erhebt sich vor ihrem Blick. Zwei Knaben sieht sie, die ihr eigenes Fleisch in Händen tragen. Um ihretwillen sinne jetzt ein feiger Löwe auf Rache und laure auf den heimgekehrten Herrn¹⁹. Es folgen dunkle Metaphern im Orakelton, so dass der Chor abermals sein

18) Vgl. Anm. 21.

Nichtverstehen eingesteht und Cassandra nun in aller Deutlichkeit offenbart (1246):

Noch heute wirst du Agamemnons Ende sehn! —

In einem einzigen Vers wird die Schreckenstat hinausgeschleudert, auf welche die ganze Spannung des Stückes hinzielt. Die Kassandraszene ist eine gewaltige Zusammenfassung aller bisher angelegten Erregungen, die wie in einem Brennglas in einem Punkt sich sammeln. Sie ist die letzte und stärkste Steigerung der Spannung vor der Katastrophe. In keinem Stück hat Aischylos diese Steigerung so meisterhaft durchgeführt wie im Agamemnon, was wohl auch darauf zurückgeht, dass er den Stoff schon in der Chorlyrik gestaltet vorfand. Denn nicht an die Nosten hat er sich gehalten, sondern an Stesichoros.

Die Kassandraszene zerfällt in zwei Teile, einen lyrischen und einen in Sprechversen gehaltenen. Auffällig ist, wie die Rhesis die Motive der lyrischen Partie wiederholt, wobei selbst die Reihenfolge sich gleich bleibt. Beidesmal steht an erster Stelle die Schilderung der vergangenen Greuel (in der lyrischen Szene 1095 ff., in der Rhesis 1184 ff.), worauf die Prophezeiung von Agamemnons Tod (1100 ff. und 1223 ff.) und schließlich die ihres eigenen Todes folgt (1136 ff. und 1256 ff.). Die „eigentümliche“ Anlage *ἐκ παραλλήλου* hat den Erklärern immer einiges Kopfbrechen bereitet; man weist vor allem darauf hin, wie lästig eine solche Wiederholung auf unser modernes Kunstempfinden wirken müsste. W. Schadewaldt²⁰ spricht sich dahin aus, dass „die verschiedenen Stile verschiedene Haltungen des Menschen repräsentieren“, eine Deutung, welche kaum wahrscheinlich ist. Bei der Kassandraszene jedenfalls, dem schönsten Beispiel einer solchen Parallelkonstruktion, kann es nicht zweifelhaft sein, welche Absicht der Dichter verfolgte. Die Anordnung der Motive zeigt, dass sie in Hinsicht auf eine Steigerung so getroffen wurde. Der gleichen Steigerung ist die allmähliche Verdeutlichung²¹ der Bilder untergeordnet, die besonders im lyrischen Teil verfolgt wurde, sich aber gleicherweise auch in der Rhesis zeigen liesse. Die Rhesis selbst bedeutet nun ebenfalls der lyrischen Partie gegenüber eine weitere, starke Verdeutlichung und Steigerung unserer Angst. In der Kassandraszene ist also die Darstellung *ἐκ παραλλήλου* ganz im Dienste der dramatischen Spannung²².

Die letzten Prophezeiungen Kassandras (1279 ff.) weisen über den Rahmen des Stückes hinaus in ferne Zukunft, da Orest als Rächer erscheinen wird. Allein der Zuschauer ist vom fürchterlichen Geschehen, das er im nächsten Augenblick hereinbrechen sieht, so gebannt, dass das Motiv wirkungslos verebbt. Für die Choephoren vollends ist es ohne Bedeutung, da Orestes ja schon in der ersten Szene auftritt und

19) Wenn Aigisth's Untaten mit dem Atreusfrevel begründet werden, so ist das nichts weiter als ein bequemes Mittel, um zur Gegenwart überzuleiten.

20) Monolog und Selbstgespräch, Berlin 1926, S. 144.

21) Sie zu ermöglichen, ist der Chor hier (im Gegensatz zu den übrigen Szenen) so unglaublich ahnungslos. Das Motiv des Nichtverstehens motiviert die weiteren Prophezeiungen, steht also im Dienste der Stufung und damit der Spannungssteigerung.

22) Damit will nicht jede Parallelkonstruktion erklärt sein. Sie geht ursprünglich wohl einfach darauf zurück, dass bei einer Aufführung unter freiem Himmel und bei der Beschaffenheit chorischer Komposition und chorischen Vortrages vieles unverstanden bleiben und deshalb in der Rhesis wiederholt werden musste.

so auf sein Kommen nicht gespannt wird. Jedes Stück ist dynamisch in sich abgeschlossen, selbst wenn es sich um eine stofflich einheitliche Trilogie handelt.

Nach Kassandras Abgang singt der Chor nur wenige Anapäste. Die Spannung ist durch die vorhergehende Szene in solchem Masse gesteigert worden, dass ein Retardieren beinahe unerträglich wäre, und fast wie eine Erlösung ertönt deshalb das Schreien des zu Tode getroffenen Königs. Damit ist der Höhepunkt des Stückes erreicht.

Eigentlich berühren nur die Weissagungen des Kalchas und die Kassandraszene unser Problem unmittelbar. Dennoch erwies es sich als nötig, das ganze Drama zu analysieren, um die dynamische Funktionalität der einzelnen Szenen und ihre gegenseitige Bedingtheit klar herauszustellen. Es war zu zeigen, dass der Kassandraauftritt nicht für sich allein dasteht, sondern dass von Anfang an und fortwährend dunkle Andeutungen fallen, die alle auf ihn hingewendet sind und in ihm die grösste Intensität erreichen. Diese Funktionalität, die für die aischyleische Kassandraszene wesentlich ist und ihre grosse dramatische Wirkung ausmacht, muss so sehr betont werden, damit später bei den Troerinnen des Euripides, wo das Motiv übernommen ist, der gewaltige Unterschied in seiner Verwendung durch den Nachahmer deutlich werde (vgl. S. 78 f.).

b) Choephoren

Kassandras letzte Prophezeiung, worin Orestes als künftiger Rächer angekündigt wird, steht — wie wir gesehen haben — nicht im Dienste der momentanen Spannungserregung; auch für die Choephoren ist sie, was die Spannung anbetrifft, ohne Bedeutung. Weshalb hat nun der Dichter das Motiv eingeführt? — Bevor wir darauf Antwort geben, ist es angezeigt, den *Schluss* der Choephoren zu betrachten. Die Choephoren sind in dynamischer Hinsicht ein Normalstück, d. h. ein Stück, das mit einer Entspannung endet, welche durch den Sieg der guten Partei bewirkt wird. Höhepunkt dieses Sieges ist das Auftreten des Orest, der triumphierend das Netz in Händen hält, in dem einst Agamemnon erschlagen worden. Es ist äusseres Symbol für die Gerechtigkeit der Tat, was dem Zuschauer hier eindrucklich vor Augen gebracht wird. Da ändert Orest plötzlich seine Haltung: Er wird von Gewissensbissen gepackt und sieht die grausen Erinnyen auf sich einstürzen. Dies ist in doppelter Hinsicht überraschend. Einmal sind wir gewohnt, dass mit dem Triumph eine Tragödie schliesst, und anderseits ist die Unmittelbarkeit des Umschwungs für Aischylos bei seiner Art der langsamen und stetigen Vorbereitung unserer Stimmungen ganz ungewöhnlich²³. Die Szene steht deshalb ausserhalb der von Anfang an erregten und im Triumph gipfelnden Stimmungen: Sie ist einfach angehängt, denn das Stück ist mit dem Sieg eigentlich schon zu Ende, wie auch die Elektra des

23) W. Kranz a. a. O. S. 169 erklärt, der Triumphgesang V. 931 ff. sei „als stärkster Kontrast zur Schlusszene, als Freude vor der Klage“ gedichtet, und es sei ein „sophokleisch zu nennendes Mittel angewandt, den Rhythmus von Spannung und Entspannung zu verstärken“. Doch gerade hier ist eine solche Erklärung nicht möglich, wie sich gleich zeigen wird.

Sophokles zeigt. Diese letzte Szene hat keine andere Funktion, als überzuleiten zu den Eumeniden. Schon Stesichoros hat den Orestes von den Erinnyen verfolgen lassen, nur erfolgte bei ihm die endgültige Entsühnung in Delphi. Der konservative Tragiker wollte darauf nicht verzichten, zumal damit die Gelegenheit gegeben war, der Trilogie einen grossartigen Abschluss zu geben, nachdem Aischylos die Entsühnung nach Athen verlegt hatte. Doch ergab sich nun die Notwendigkeit, die beiden Stücke rational zu verbinden. Dieser rationalen Verbindung dient die letzte Szene der Choephoren.

Kehren wir zum Agamemnon zurück: Kassandras Weissagung von Orest's Rache verhallt zwar im Augenblick wirkungslos, doch wird das Motiv wiederholt angeschlagen in der Schlusszene. Aegisth tritt dort mit prahlerischen Worten auf, denen sich der Chor scharf entgegenstellt. Es würde sogar zum Kampf kommen, wenn Klytaimestra nicht vermittelte. Der entbrennende Streit und der häufige Hinweis auf Orest lassen den Zuschauer fühlen, dass das Geschehen noch nicht abgeschlossen ist, sondern noch ein „Nachspiel“ haben muss. Rational gesehen steht natürlich auch die Schlusszene im Zusammenhang mit dem Vorangegangenen, nicht aber in dynamischer Hinsicht. Denn der ganze Spannungsablauf zielt auf die eine Tat der Ermordung Agamemnons hin — mit ihr ist das Stück fertig. Wir sehen hier, so gut wie in den Choephoren, dass dem Drama eine Übergangsszene hinzugefügt wurde, welche durch den stofflichen Zusammenhang der Trilogie bedingt ist. Aber die dynamische Einheit liegt absolut im einzelnen Stück, wie die als Anhang empfundenen Überleitungsszenen zeigen. Im Agamemnon ist der Übergang freilich nicht so fühlbar, da Cassandra schon auf ihn vorbereitet. Überzuleiten zum folgenden Stück — und nicht die Steigerung der Spannung —, ist hier die Funktion ihrer letzten Prophezeiungen (vgl. Anm. 12).

Zu Beginn der Choephoren tritt mit Pylades Orest auf, der schon im Prolog die Absicht kundtut, den Tod seines Vaters zu rächen. Was sich abspielen soll, ist also im Gegensatz zum Agamemnon bekannt: die Spannung richtet sich nur auf das *Gelingen* der Tat. Die sympathische Partei wird verkörpert durch Orest und Elektra. Nachdem dem Zuschauer Orest vorgeführt wurde, muss nun Elektra erscheinen und ihre Lage exponiert werden. Sie zieht an der Spitze des Chors in die Orchestra, um am Grabe des Vaters ein Opfer darzubringen. Düster ist die Weise, die der Chor singt (31 ff.). Mitten in der Nacht schreckte die Frauen ein gellender Angstschrei aus dem Schlaf. Klytaimestra — sie wird nicht namentlich genannt — stiess ihn aus, gepeinigt von einem grässlichen Traumbild, das die Hauspropheten auf Zorn der Unterirdischen über die Mörder deuten. Von Furcht getrieben versucht nun die Königin, Agamemnon durch Spenden zu versöhnen. Die Rhesis nimmt Motive des Chorliedes wieder auf und zeichnet das Leid Elektras, die zur Magd erniedrigt ist. Nur Orestes kann sie retten, und so fleht sie denn beim Opferguss, ihr Vater möge gerächt werden und Orestes kommen. Mit grösster Spannung erwartet der Zuschauer, welcher ja weiss, dass Orest in unmittelbarer Nähe ist und alles sieht und hört, die Vereinigung der Geschwister. Es ist bezeichnend für Aischylos, auf welche einfache Weise die Anagnorisis zustande kommt und wie sie sich auswirkt: Das Sichfinden von Bruder und Schwester löst kaum eine Entspannung aus; nur in wenigen Worten gibt Elektra ihrer Freude Ausdruck, um dann gleich Orest an seine

Aufgabe zu mahnen. Die Anagnorisis steht streng in der Linie des Ganzen; sie wurde nicht um ihrer selbst willen gesucht, sondern ist Voraussetzung des Sieges, eines Sieges, der allerdings nur auf die schrecklichste Art zu erringen ist: durch den Mord der Mutter. Deshalb beruft sich Orest auf den Befehl Apolls (279 ff.). Die schlimmsten Strafen sind ihm vorausgesagt, wenn er nicht gehorcht. Apolls Geheiss bestärkt uns darin, dass die Rache gelinge; dennoch ist in der sich anschliessenden lyrischen Partie Grundakkord der Ruf an die Götter um Beistand. Es ist beinahe eine Antwort auf dieses Flehen, wenn das Traummotiv, welches in der Parodos nur kurz gestreift wurde, jetzt fruchtbar gemacht wird. Orest erkundigt sich, was Klytaimestra bewogen habe, dem Toten Spenden zu schicken. Der Chor erklärt, dies sei auf Grund eines Traumes geschehen. Seinen Inhalt erfährt Orest in einer stichomythischen Partie, deren Form schon rein äusserlich den spannungsgeladenen Charakter der Szene zeigt: Klytaimestra träumte, ein Drache sei aus ihrem Schoss gekommen. Sie hüllte ihn wie ein kleines Kind in Windeln ein. Als sie ihm die Brust bot, sog das Ungetüm Blut, vermischt mit Milch. Mit einem Angstschrei fuhr die Träumende auf.

Diese schreckliche Vision wird gesteigert, indem sie durch die Deutung Orests zu voller Klarheit erhoben wird (540 ff.):

So fleh' ich denn zur Erde, fleh' zur Vatergruft,
 Dass in Erfüllung gehe dieses Traumgesicht.
 Ich deut' es so, wie's sicherlich zutreffen wird.
 Verliess der Drache jenen Schoss, der mich gebar,
 Und lag in meinen Windeln, wie ein kleines Kind,
 Hat er die Brust gesogen, welche mich genährt,
 Und mit der Milch getrunken ihres Herzens Blut,
 Und hat sie drob in ihrer Angst laut aufgeschrien:
 So muss sie, die in ihrem Schoss die Brut hegeht,
 Auch blutigen Todes sterben — mich meint dieser Traum!

In einer weitausholenden Periode werden die in der Stichomythie getrennten Einzelbilder in einem abhängigen *εὐ*-Satz zusammengefasst — Schlag auf Schlag folgt ein Vers dem andern, wobei jeder den vorhergehenden übertrifft —, bis das Ganze sich entlädt in der kurzen und grausen Folgerung des Hauptsatzes: *τρέψω νῦν*. Es lässt sich hier nicht verkennen, dass der Traum mit seinen furchtbaren Bildern aufs stärkste auch der Steigerung der Stimmung dienstbar gemacht ist. Traum und Orakel sind bei keinem der drei Tragiker so stimmungserregend wie bei Aischylos, was sich in der äusseren Form kundtut. Man denke an die grossartigen Bilder in Atossas Traum oder an die magische Atmosphäre, mit der Dareios' Prophezeiung umhüllt ist. Unübertroffen ist die Kassandraszene, deren Wirkung gerade deshalb sicher ist, weil Kassandras Wahnsinn in stark stilisierter Form dargestellt und so der Zuschauer nicht abgelenkt wird. Wie das Lied, so bedienen sich vor allem auch die Orakelsprüche der religiösen Formelsprache, und in griphodischer Umschreibung fliessen die Verse dunkel und schwerverständlich dahin. Teils dient die hieratische Form der langsamen und spannenden Enthüllung, teils bewirkt sie jene kultisch-magische Atmosphäre und Stimmung, die wir nur bei Aischylos finden.

Durch die Deutung des Traumes werden wir auf das Vollbringen der Tat ge-

spannt. Es schliesst sich deshalb unmittelbar die Eröffnung von Orestes' Plan an. Doch kommt es zunächst anders, als er berechnet hat: Das Gelingen seines Anschlags erscheint durch die äusseren Umstände gefährdet²⁴. Eine zweite Gefährdung, welche unsere Spannung weit stärker steigert, liegt im Innern, in der seelischen Haltung Orestes: Nach Aegisths Ermordung stürzt Klytaimestra heraus (V. 892 ff.):

Or. Dich such' ich jetzt; der andre, denk ich, hat genug.

Kl. Weh über mich! Aegisthos, mein Geliebter, tot!

Or. Du liebst den Mann? So fahre hin in seine Gruft,
Damit du auch dem Toten Lieb' und Treue hältst!

(Dringt auf sie ein.)

Kl. Halt ein, o Kind! Du scheuest nicht der Mutter Brust,
An der ich dich in süssen Schlaf so oft gewiegt,
Den Lebensborn, der deinen jungen Leib genährt?

Or. *(zu Pylades)*: Freund, rate, soll ich schonen meiner Mutter Blut?

In dieser Szene erleben wir die stärkste Steigerung der vom Traum ausgehenden Spannung. So grauenhaft wurde im Traummotiv die Tat des Muttermordes ausgemalt, dass wir trotz der Entschlossenheit des Orestes zweifelten, ob er im Augenblick des Vollbringens instande sei, die Hand gegen seine eigene Mutter zu erheben. Klytaimestras Frage, ob er nicht die Mutterbrust scheue, ist eine bewusste Anspielung auf den Traum. Damit soll nicht gesagt sein, der Vollzug der Rache sei ein Vergehen des Orestes; er handelt ja im Auftrage Apolls, seine Handlung ist gerechtfertigt — aber dennoch übersteigt sie alle Schranken des Natürlichen so sehr, dass unser Zweifel nicht unbegründet war.

Den zweifelnden Orest spornt Pylades zur Tat an. Klytaimestra versucht ihrerseits sich zu retten, doch vergeblich. Am Ende einer Stichomythie von ungefähr dreissig Versen drängt sie Orest in den Palast. „Weh! Meine Angst im Traume hat mich nicht getäuscht!“ ist das Letzte, was wir von ihr vernehmen.

Wir haben bisher festgestellt, dass die im Gebrauch von Orakeln und Träumen für Aischylos typische Form durch die unmittelbare Aufeinanderfolge von Voraussage und Erfüllung ihr Gepräge erhält. In den Choephoren jedoch ist zum erstenmal eine andere Technik angewandt, wie die Orestie ja auch in anderer Hinsicht Neuerungen und Fortschritte aufweist. Der Traum wird nicht sogleich Wirklichkeit, sondern die erregte Spannung dehnt sich über mehrere Stufen aus. Einen Fortschritt bedeutet es auch, wenn dasselbe Motiv in zwei Stufen Verwendung findet. Während z. B. in den Persern *zwei* Motive (Traum und Omen) in *einer* Stufe gebraucht werden, dehnt der Dichter in den Choephoren *ein* Motiv über *zwei* Stufen aus: Zuerst wird der Traum nur leise angeschlagen in der Parodos, um dann später weiter ausgeführt zu werden. Die archaische Mannigfaltigkeit der Mittel wird langsam überwunden. Hier deutet sich schon die spätere Entwicklung an, deren Verlauf Sophokles bestimmen sollte.

24) Zum Einzelnen vgl. E. Petersen, Die attische Tragödie als Bild und Bühnenkunst, Bonn 1915, S. 382 ff.

II. SOPHOKLES

1. Die frühen Dramen (Antigone und Aias)

Vom Divinationsmotiv hat unter den drei Tragikern Sophokles den grössten Gebrauch gemacht, was nicht etwa Zufall, sondern in einem Wesenszug des Dichters begründet ist, nämlich in seiner Beherrschung der dramatischen Technik und Ökonomie. Für *seine* Kunst musste ein solches Mittel der Spannungssteigerung von grosser Bedeutung werden. Sophokles hat denn auch die von Aischylos übernommene Technik bis zur Realisierung aller Möglichkeiten weiterentwickelt und vor allem seiner eigenen Art vollkommen angepasst. Schon Antigone und Aias zeigen, obwohl wir hier erst am Anfang der Entwicklung stehen, den Unterschied zu den Stücken des Aischylos.

a) Aias

Nachdem alle Erregungen daraufhin angelegt waren, uns auf den Selbstmord des Aias vorzubereiten und in uns das Gefühl zu erwecken, er lasse sich nicht mehr vermeiden, tritt der Held V. 646 völlig verwandelt aus dem Zelt. Er zeigt sich beruhigt, widerruft seine vorher geäusserte Absicht und gibt vor, sich am Strande reinigen zu wollen, worauf er abgeht. Dieser Umschwung lässt den Chor ein Jubellied an Pan anstimmen. Doch der Jubel ist nur von kurzer Dauer: Ein Bote kommt im Auftrag des eben heimgekehrten Teukros mit dem Befehl, Aias auf Grund einer Weissagung des Kalchas im Zelte zurückzuhalten. Nur diesen einen Tag noch — so lautet der Spruch des Sehers — verfolge den Helden Athenas Zorn, den er sich durch seine Hybris zugezogen habe.

Wie verschieden die Anwendung des Orakels bei Sophokles im Vergleich zu Aischylos ist, springt hier ohne weiteres in die Augen, wenn man sich über die Bedeutung der Lügenszene klar geworden. Sie ist ein altes, sehr umstrittenes Problem, dessen Interpretation oft unbefriedigende Resultate zeitigte. Vor allem führt der Versuch einer Deutung „im Sinne des Ganzen“, wie ihn H. Weinstock neuerdings wieder unternommen hat²⁵, leicht zu eigenwilligen Hypothesen. Gegen eine derartige Erklärung spricht vor allem das freudenvolle Hyporchema, in welchem die durch die Lügenszene bewirkte Stimmung erst ihren Widerhall findet. Diese *Stimmung* zu erregen — *darauf* kam es dem Dichter an, dazu ist die vorangehende Szene nur Voraussetzung. Wenn also das Hauptgewicht durchaus auf dem Jubel des Tanzliedes liegt, ist damit schon gesagt, dass die Lügenszene technische Funktion hat und nicht ethisch ausgelegt werden darf, denn solche Hyporcheme finden sich öfters bei Sophokles, und zwar in gleicher Verwendung (dreimal unmittelbar vor der Katastrophe), so dass an ihrem technischen Charakter nicht zu zweifeln ist. Mit dieser

25) Vgl. „Sophokles“, Berlin 1937, S. 53 ff.

Feststellung ist der Bedeutung der Szene keinerlei Abbruch getan. Sie hat die wichtige Aufgabe, den Zuschauer zu *entspannen*. Es erhebt sich dabei freilich die Frage, ob wir uns denn wirklich entspannen *lassen*, d. h., ob wir die Lügen des Aias nicht durchschauen. Das ist allerdings richtig, dass des Aias Rede den Doppelsinn immer und immer wieder durchschimmern lässt (man beachte den grossen Fortschritt in der Handhabung des Wortes durch den Vergleich mit Klytaimestras Heuchelei im aischy- leischen Agamemnon, wo es dem Dichter nicht gelang, die Zweideutigkeit zum Aus- druck zu bringen), aber trotzdem fassen wir die Hoffnung, es möchte sich vielleicht doch noch alles zum Guten wenden. Wir können uns wohl kaum mehr ganz richtig vorstellen, von welcher Wirkung diese Partie bei der antiken Aufführung war; da lebte der Zuschauer so mit, da wurde er durch den jubelnden Chor so in den Bann gezwungen, dass eine Entspannung bis zu einem gewissen Grade sicher eintrat. Pohlenz beurteilt deshalb diese Tanzlieder, die ein Geschehen *παρὰ προσδοκίαν* wahr- scheinlich machen sollen, nicht richtig, wenn er glaubt²⁶, sie stünden in bewusstem Gegensatz zum Empfinden des Zuschauers und seien um der tragischen Ironie willen komponiert worden. „Der Hörer, welcher sich täuschen liess, ist weiser als der, welcher sich nicht hat täuschen lassen“²⁷.

Dieser Entspannung folgt unmittelbar die stärkste Spannung durch Anwendung des Orakelspruches. Der gegenwärtige Augenblick wird mehrmals als entscheidend hingestellt (vgl. die Häufung in V. 753 *εἰρξαι κατ' ἡμᾶς τουμφανὲς τὸ νῦν τὸδε Δῖανθ' ὑπὸ σκηναῖσι* —, 756 *ἔλᾱ γὰρ αὐτὸν τήνδ' ἔθ' ἡμέραν μόνην Ἀθάνας μῆνις* —, 778 *τῇδε θ' ἡμέρα* —, 801 f. *καθ' ἡμέραν τὴν νῦν ὃ τοῦτω θάνατον ἢ βίον φέρεται*²⁸). Völlig neu und für Sophokles typisch ist die Art und Weise, wie die Spannung *ruckartig* ge- steigert wird, was erst durch die vorherige Entspannung möglich wird. Plötzlich und überraschend wird das Orakel eingeführt und damit eine Momentanwirkung erzielt, in der zum grossen Teil die psychagogische Kraft des Dichters beschlossen liegt. Die sophokleische Technik ist der des Aischylos hierin diametral entgegengesetzt: Während beim älteren Tragiker auf das Orakel durch das ganze Stück hindurch vor- bereitet wird, so dass es alle von Anfang an angelegten Erregungen als ein beinahe erwarteter Höhepunkt zusammenfasst und steigert (vgl. den Agamemnon), erscheint es bei Sophokles abrupt und unerwartet; indem er zuerst retardiert, vermag er die Wirkung des Orakels zu vergrössern und die Dynamik zu intensivieren.

Seltsam (und deshalb höchst bezeichnend für die Absicht des Dichters) ist jedoch nicht nur die unmittelbare und überraschende Einführung des Orakels, sondern vor allem dessen Inhalt: Nur heute schwebt Aias in Gefahr (753 ff.), übersteht er diesen Tag, so ist er gerettet (778 f.). *Selbst jetzt ist die Möglichkeit, es lasse sich das Schlimmste noch verhüten, nicht ausgeschlossen*. Es sei hier wieder an die Kassandra- scene des Agamemnon erinnert, wo der Zuschauer in den grausen Visionen der Seherin das Kommende beinahe schon als Gegenwärtiges erlebt. Aischylos gestaltet

26) A. a. O. S. 6 f., 201 f., 218; ebenso Petersen a. a. O. S. 391: „Der Zuschauer sollte vielmehr gerade die Blindheit des Geräuschten (des Chores) empfinden.“

27) Ein Ausspruch des Gorgias; H. Diels, *Frag. d. Vorsokr.* 76 B 23.

28) Schon Aischylos hat die Dringlichkeit der Gefahr durch eine zeitliche Fixierung anschaulich gemacht (Septem 21, Ag. 1301), aber Sophokles greift weit häufiger zu diesem Mittel (z. B. Ant. 996, 1064 f.; Trach. 173 f. El. 22, 75 f.).

die Szene so, dass sich das Gefühl der Unabwendbarkeit der Katastrophe in letzter Beklemmung auf uns senkt und auch nur für die geringste Hoffnung kein Raum mehr bleibt. Ganz anders verfährt Sophokles. Er lässt das Geschehen als noch unentschieden erscheinen. Freilich nicht unentschieden in dem Sinn, als ständen beide Möglichkeiten gleichberechtigt nebeneinander. Unsere Befürchtungen überwiegen²⁹, doch sind sie nicht das Einzige, das unser Empfinden beherrscht: Auch die zweite Möglichkeit könnte sich vielleicht erfüllen. Um diese zweite Möglichkeit zu schaffen, gab Sophokles dem Orakel jene eigenartige Formulierung, nach der Aias nur noch *einen* Tag bedroht ist. Die kleinen Variationen in der Formulierung zeigen auch sehr deutlich, in welche Bahnen unsere Erregungen gelenkt werden sollen. V. 741 f. erklärt der Bote nur, Aias dürfe sein Zelt nicht verlassen, wodurch wir natürlich in höchste Angst versetzt werden. Der genauere Inhalt des Spruches folgt erst V. 752 ff., wo dem eben erwähnten Verbot hinzugefügt wird, dass ihn Athena nur noch heute verfolge. Schliesslich ist V. 778 ff., in der direkt wiedergegebenen Rede des Kalchas, nur noch davon die Rede, dass Aias gerettet sei, falls er den heutigen Tag überstehe. Es leuchtet ein, weshalb Sophokles so gestaltet hat: Die zweite Möglichkeit durfte zunächst nicht angetönt werden, da nach der durch die Lügenszene bewirkten Entspannung die erneute Spannung dynamisch am wirkungsvollsten erreicht werden konnte, wenn nur die drohende Gefahr sichtbar gemacht wurde. Darauf erst lässt der Dichter die zweite Möglichkeit aufdämmern, die dann gegen Ende des Botenberichtes ganz in den Vordergrund gerückt wird und Voraussetzung ist zur Spannung, die den Zuschauer packt, wenn sich der Chor teilt, um mit Tekmessa den Helden zu suchen. Werden sie ihn noch rechtzeitig finden? Diese Frage hält alle in Atem, bis sich Aias in sein Schwert stürzt. Indem Sophokles eine zweite Möglichkeit offenlässt, geht er in der Erregung der Spannung einen bedeutenden Schritt weiter als Aischylos. Unser Erleben wird differenzierter, die Spannung intensiver.

Die Stelle, die das Orakel im Aias innerhalb des Ganzen (unmittelbar nach der Entspannung!) einnimmt, sowie sein eigenartiger Inhalt lassen besonders gut erkennen, dass es im Dienste der dramatischen Technik steht. Wir werden also nicht fehlgehen in der Annahme, der Dichter habe den Spruch ad hoc erfunden, zumal dies auch aus anderen Überlegungen heraus wahrscheinlich ist. Welchen Sinn könnte ein derart formuliertes Orakel sonst haben, wenn man von seiner dramaturgischen Funktion absehen wollte³⁰? Denn dass der Seher von der Hybris des Aias spricht, ist ohne tiefere Bedeutung und motiviert hier rein äusserlich den Zorn, den die Göttin gegen den Helden hegt. „Es ist der Orakelton der Tragödie, der nicht über den Moment hinaus nachhallen darf.“

29) Petersen a. a. O. S. 391 scheint dies zu verkennen, wenn er vom „Seherwort, das zu Aias scheinbarem Stimmungswechsel so gut zu passen scheint“, spricht. Es ist jedoch ausgeschlossen, das Orakel im günstigen Sinn zu interpretieren und als eine Bestätigung der Lügenszene aufzufassen, so als erfülle sich am „bekehrten“ Aias soeben, was der Orakelspruch in den Worten „nur heute verfolge ihn der Zorn der Göttin noch“ ausdrückt.

30) Es ist vor allen Dingen ausgeschlossen, an epische Herkunft zu denken.

b) Antigone

Völlig sicher ist in der *Antigone* die Tatsache, dass das Orakel ad hoc geschaffen wurde, da der ganze zweite Teil des Stückes vom Auftritt des Teiresias an — was allgemein anerkannt wird — eine reine Erfindung des Sophokles ist. Wie im Aias muss auch hier auf die Erniedrigung ein Sieg der Sache der guten Partei folgen. Die beiden Dramen haben überhaupt in Aufbau und Technik sehr grosse Ähnlichkeit, was seinen Grund in ihrer zeitlichen Nähe haben mag. Diese Ähnlichkeit erstreckt sich auch auf die Handhabung des Orakels; was beim Aias festgestellt wurde, findet seine Bestätigung in der Teiresiaszene der *Antigone*.

Der Auftritt des Sehers, welcher die Wendung herbeiführt, wirkt ebenso überraschend und plötzlich wie im Aias die Meldung des Boten, nach der für den Helden die Gefahr noch nicht gebannt ist. Dreimal wird durch den Hinweis auf den gegenwärtigen Zeitpunkt höchste Spannung erregt: „Jetzt steht dein Geschick auf Messers Schneide“ (996), sind Teiresias' erste Worte. Doch Kreon erkennt, nachdem er die Forderung der Götter, die Bestattung des Polyneikes nicht länger zu hindern, vernommen hat, in seiner Verblendung die Lage. Sein Widerstand reizt den Seher, der ihm schliesslich entgegenschleudert, bald werde er aus seinen Lenden einen Toten dem Totenreich zum Entgelt geben müssen. Dem Zuschauer tönt noch Haimons vor seinem Abgang geäusserte Drohung, sein Vater werde ihn niemals wieder sehen, im Ohr. Auch Kreon versteht und wird nun plötzlich von Angst gepackt. Der Chor redet ihm zu, so schnell wie möglich (ἄσπον τάχιστα 1103) nachzugeben und selbst für die tatsächliche Ausführung der Bestattung Sorge zu tragen. Kreons Widerstand ist gebrochen; unverzüglich macht er sich auf, um den Rat des Chores in die Tat umzusetzen. Es folgt eines der schon erwähnten Tanzlieder, dessen Stimmung freilich im Vergleich zum Jubel des im Aias entsprechenden Hyporchems (693 ff.) als gedämpft erscheint.

Die Partie vom Abgang des Sehers bis zum Aufbruch Kreons, in der sich die Gesinnungsänderung des Königs vollzieht, umfasst nur wenige Verse, von denen die Hälfte noch auf den Chor entfällt. Kreons Umkehr ist also nicht psychologisch gesehen, was ja an sich schon nicht zu erwarten ist, da die Gestaltung einer psychologischen Entwicklung noch ausserhalb der Möglichkeiten und des Wollens sophokleischer Kunst liegt: Der fertige Entschluss wird geäussert, ohne dass sein Zustandekommen verständlich gemacht wird. Dennoch ist dieser Umschwung wichtig, denn seinerwegen hat der Dichter eine nicht zu übersehende Inkongruenz in Kauf genommen. Schon W. Dopheide³¹ hat erkannt, dass der erste Teil der Tragödie die tatsächliche Bestattung voraussetzt, während im zweiten angenommen ist, der Leichnam liege noch unbestattet da. Sophokles ist dieser Widerspruch natürlich nicht entgangen, wie er ihn denn auch dadurch zu beseitigen sucht, dass er den Wächter im ersten Teil nebenbei bemerken lässt, der Staub sei wieder entfernt worden (407 ff.)³². Es liegt auf der Hand, was den Dichter dazu bewegte, die für den ersten Teil gültige

31) De Sophoclis arte dramatica e fabularum rebus inter se discrepantibus cognoscenda, Diss. Münster 1910, S. 38 ff.

32) Vgl. Tycho v. Wilamowitz, Die dramatische Technik des Sophokles, Berlin 1917, S. 37 u. f.

Voraussetzung später aufzugeben: Nur so liess sich das Motiv von Kreons Umschwung einführen; dem König musste noch Gelegenheit gegeben werden, seinen Fehler wieder gutzumachen.

Wenn ein Motiv nur unter Schwierigkeiten verwendet werden kann, der Dichter aber dennoch auf ihm beharrt, so darf man wohl erwarten, dass gerade ein solches Motiv über Art und Absicht des Dichters aufschlussreich sein wird. Welche Wirkung soll nun durch Kreons Umkehr erreicht werden? Sie schafft die zweite Möglichkeit und spannt dadurch den Zuschauer. Kommt Kreon noch zur rechten Zeit? ist die bange Frage, die er sich stellt. Die Übereinstimmung mit dem Aias geht bis ins Einzelne. Wie dort gegen Ende des Botenberichtes die zweite Möglichkeit stärker hervortritt, so wird hier in der Teiresiaszene die zeitliche Fixierung stets unbestimmter, was die Chance, Kreons Sinnesänderung sei vielleicht noch rechtzeitig erfolgt, natürlich erhöht: V. 996 heisst es noch *νῦν*. V. 1064 schon unbestimmter *μὴ πολλοὺς ἔτι τροχὸν ἀμικλητῆρας ἡλίου κτλ.*, ebenso unbestimmt V. 1078 *οὐ μακροῦ χρόνου τριβή*. Diese vage Formulierung hat den gleichen Zweck wie die scharf umrissene im Aias, eben die Unentschiedenheit des Geschehens zu suggerieren. Erst dadurch wird ja auch das sich anschliessende Tanzlied möglich, dessen Stimmungsgehalt ungefähr Ausdruck ist für die Intensität der Gefühle, welche die zweite Möglichkeit im Zuschauer erwecken soll. Da es sich nur um eine *Möglichkeit* handelt, an deren Verwirklichung der Zuschauer ausserdem infolge der bisherigen dynamischen Dosierung sehr zweifeln wird, ist der Ton des Liedes so gedämpft.

In beiden Stücken steht das Orakel an gleicher Stelle, kurz vor der Katastrophe; die Voraussage erfüllt sich schon in der nächsten Szene. Die unmittelbare Erfüllung haben wir als das technische Prinzip des Aischylos erkannt, über das er im letzten betrachteten Stück, den Choephoren, noch hinausging. Dass er diesen Schritt selbst und nicht in der Nachfolge des Sophokles getan hat, darf wohl trotz der Lückenhaftigkeit der Überlieferung aus den beiden frühesten uns erhaltenen sophokleischen Tragödien geschlossen werden. Was also die Stufung anbetrifft, hat Sophokles in der Antigone und im Aias seine eigene Technik noch nicht gefunden, wohl aber trägt in anderer Hinsicht die Verwendung des Orakels den Stempel seiner eigensten Eigenart: in der schockartigen Wirkung, die er durch das unvermittelte und abrupte Einführen des Spruches anstrebt, sowie in der Steigerung und Differenzierung unseres Spannungserlebnisses durch den Anschein der Unentschiedenheit, den das Geschehen durch die zweite Möglichkeit erhält. Beides ist Ausfluss jener psychagogischen Kraft, die man Sophokles als dem packendsten „Dramatiker“ des Altertums nachrühmt.

2. Das mehrteilige Orakel (Oidipus)

Im Oidipus König greift der Dichter auf die Figur des blinden Sehers Teiresias zurück, die er bereits in der Antigone verwendet hat. Er schliesst sich dabei seinem eigenen Vorbild aufs engste und bis ins Einzelne an. Dieselben Motive werden wiederholt. Trotz dieser weitgehenden (und bedeutungsvollen) Ähnlichkeit ist die Einbettung der Szene im jüngeren Drama völlig anders, was eine andere, raffinier-

tere Technik nötig machte; der Auftritt des Teiresias ist nämlich an den *Anfang* des Stückes verlegt.

Auf das Gebot des delphischen Orakels, das den Mörder des Laios, die „Schwäre des Landes“ und den an der Pest Schuldigen, töten oder vertreiben hiess, sandte Oidipus — wie ihm Kreon riet (297) — nach Teiresias, um durch ihn zu erfahren, wer dieser Mörder sei. Allein die Haltung des Sehers ist vom ersten Augenblick an höchst befremdlich: „Wehe, wehe! Wie ist es furchtbar zu wissen, wo Wissen nicht frommt. Wäre ich doch gar nicht gekommen!“ Erstaunt fragt Oidipus, weshalb er zage. „Lass mich nach Hause!“ wird ihm zur Antwort. „So trägst du das Deine und ich das Meine leichter, glaube mir!“ Der König beschwört den Seher, doch seine Hilfe dem Staate nicht zu entziehen — vergeblich, Teiresias bleibt unnachgiebig. So ist es natürlich, dass Oidipus allmählich in Zorn gerät (selbst einen Stein müsste der Seher ja zum Rasen bringen 334 f.) und in ihm ein böser Verdacht erwacht (346 ff.)³³:

Du hast mitgesät
Das böse Werk, geholfen, wenn gleich nicht
Mit eigner Hand gemordet. Wärest du sehend,
Ich sagte gar, du tatest's ganz allein.

Nun hält sich auch Teiresias nicht mehr zurück:

Wahrhaftig? Beim Gebot, das du erlassen,
Heiss ich dich festzustehn und fürder nicht
Die Männer da und mich nicht anzureden.
Denn du, du bist die Schwäre dieses Landes.

Ungeheuerliches, Unfassbares deutet hier der Seher an, so dass der König ihn auffordert, es zu wiederholen. — „Du bist der Mörder, sag ich, den du suchst!“

Doch nicht genug damit, dass der Seher Oidipus des Mordes an Laios beschuldigt, schleudert er ihm weiter entgegen, er pflege unwissentlich schändlichen Umgang mit den Liebsten (366 f.). Und da der König ihn verhöhnt wegen seiner Blindheit, muss er hören, ihn selbst werde bald jeder um desselben Gebrestes willen verhöhnen (372 f.).

Noch zweimal (412 ff. und 449 ff.) innerhalb dieser Szene hebt Teiresias an, dem König sein Schicksal zu verkünden, wobei er seine Prophezeiungen mit einem feierlichen und betonten *λέγω δὲ* (412) oder *λέγω δέ σοι* (449) einleitet (vgl. das *ἐννέπω* von V. 350). Kunstvoll ist dabei eine Steigerung durchgeführt, indem der Wortlaut zu immer grösserer Deutlichkeit ansteigt, namentlich das dritte Mal, wo die Klarheit jedoch dadurch wieder gemildert wird, dass der Seher in seiner Beschuldigung sich nicht wie vorher direkt in der 2. Person an Oidipus wendet (*φονέα σε φημι* 362), sondern sich unbestimmter der 3. Person bedient (449 ff.: *τὸν ἄνδρα τοῦτον, ὃν πάλαι ζητεῖς — οὗτος ἐστὶ ἐνθάδε*)³⁴.

Inhalt und Ziel der Tragödie, dem die ganze dramatische „Entwicklung“ zustrebt, ist die Anagnorisis, in der Oidipus über sich selbst Klarheit gewinnt. Dieses

33) Hier und im folgenden wird nach der Übersetzung von Emil Staiger, Zürich 1944, zitiert.

34) Vgl. Anm. 40.

Ziel, so mag es scheinen, hat der Dichter vorweggenommen, wenn er schon in einer der ersten Szenen den Seher auftreten lässt, dessen Prophezeiungen den Anagnorismos ja im Grunde genommen bereits enthalten. Aber gerade darin zeigt sich die Beherrschung aller Mittel der dramatischen Ökonomie; denn sollte der Zuschauer gespannt und nicht bloss überrascht werden, dann musste er von vorneherein ahnen, was sich nun abspielen werde³⁵. Eine aufs höchste sich steigernde Spannung zu erregen und ihre Dosierung wirkungsvoll durchzuführen — das war der Hauptreiz, der Sophokles überhaupt zu diesem Stoffe greifen liess. Das zeigt sowohl die Wahl gerade dieses Ausschnittes aus dem Mythenkomplex wie auch die Ausführung des Dramas so deutlich, dass daran nicht zu zweifeln ist. Dann war es aber auch durchaus notwendig, den Seher schon am Anfang einzuführen, zumal der Weg zur Anagnorisis bisher noch von keinem Tragiker auf die Bühne gebracht worden war.

Dabei ergab sich freilich eine Schwierigkeit, deren Überwindung nach einer neuen Technik rief. Da die Weissagung gleich zu Beginn verkündet wurde, durfte die Erfüllung, die ja zugleich Katastrophe und Ende war, nicht — wie bisher — schon in der nächsten Stufe eintreffen. Das Hauptproblem, das sich jetzt stellte, war die Frage, auf welche Weise sich das Geschehen und damit der dynamische Ablauf in weitere Stufen zerlegen liesse. Dies konnte einerseits durch eine Vermehrung der Handlungselemente, anderseits durch Retardieren geschehen. Beide Funktionen übernimmt die Weissagung.

Die Komplizierung der Handlung kommt dadurch zustande, dass die Prophezeiung nicht einfach ist, sondern mehrere Inhalte umfasst, wobei Punkt für Punkt in einem zeitlichen Nacheinander sich erfüllt. Dabei wird die dynamische Wirkung eines fünfteiligen Spruches zum Beispiel grösser sein als die eines dreiteiligen, vorausgesetzt, dass die verschiedenen Teile miteinander in Beziehung stehen und ihre spätere Verwirklichung in einer Reihenfolge vor sich geht, in der jedes Motiv eine Steigerung des vorhergehenden bedeutet. Sophokles verwendet (soweit wir sehen) als einziger der drei grossen Tragiker das *mehrteilige Orakel*, dessen Bedeutung für die Stufung nicht zufälligerweise gerade *ihm* aufging³⁶. Hinsichtlich des Oidipus hat C. Robert³⁷ deutlich gemacht, dass in der ursprünglichen Sagenversion der Schicksalspruch eine Fassung hatte, die sämtliche Greuel des Königs auf einen Schlag an den Tag brachte. Dort wurde Oidipus auf Grund seiner durchstochenen Fersen als Kind des Laios entdeckt, womit implicite auch feststand, er sei dessen Mörder und habe seine eigene Mutter geheiratet. Es handelte sich also schon um

35) Auch Kleist hat im „Zerbrochenen Krug“, wo er das Motiv des Richters, der sich als Schuldiger offenbart, ins Komische wandte, an den Anfang des Stückes einen Traum gesetzt, welcher das Kommende andeutet (3. Auftritt):

Adam. Mir träumt', es hätt' ein Kläger mich ergriffen
Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich,
Ich sässe gleichwohl auf dem Richtstuhl dort
Und schält' und hunzt' und schlingelte mich herunter
Und judiziert' den Hals ins Eisen mir!

36) Man beachte, wie in einer der dramatischsten Balladen der deutschen Literatur, in Fr. Hebbels „Heidenknebe“, die Spannung von der stufenweisen Erfüllung eines mehrteiligen Traumes ausgeht.

37) Oidipus, Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum, Berlin 1915, S. 62.

einen Doppelspruch, den Sophokles vorfand, aber für den Dramatiker war er in dieser Form für die Stufung nicht verwendbar, weil eben die Erfüllung des einen Teils zugleich auch die des andern mit einschloss. Deshalb hat Sophokles die Reihenfolge der beiden Entdeckungen umgekehrt. Zunächst fürchtet Oidipus nur, der Mörder des Laios zu sein, ohne noch im geringsten zu ahnen, dass er damit der Mörder seines Vaters ist. Man könnte sich fragen, ob ihm denn nicht der ganze Umfang seines Unglücks aufzudämmern beginne, nachdem er doch die Weissagung des Sehers vernommen hat und nun einen Teil derselben sich — wenn nicht im letzten Augenblick sich alles als eine leere Befürchtung herausstellt — erfüllen sieht. Allein der Dichter gibt uns einen ausdrücklichen Wink, wie weit der König in seiner Erkenntnis bisher gekommen ist, indem er Oidipus V. 822 ff. verzweifelt klagen lässt, wohin er sich fürderhin noch wenden könne, falls er Laios wirklich getötet habe; denn auch seine Heimat Korinth dürfe er nie wieder betreten, aus Furcht, die Mutter zu heiraten und den Vater umzubringen. Auf die Spannung, mit welcher wir uns fragen, wie Oidipus die Enthüllung der vollen Wahrheit tragen werde, braucht nicht weiter hingewiesen zu werden. So ist die Umstellung der Reihenfolge, da sie eine weitere Stufung ermöglicht, der Spannungssteigerung dienstbar gemacht.

Ausser den zwei wichtigsten Punkten, welche das *ῥῥᾶν* bis zur Anagnorisis stufen, umfasst die Prophezeiung des Teiresias, wenn wir absehen vom Zusatz, Oidipus müsse als Bettler in die Fremde wandern³⁸, noch ein Weiteres, nämlich das Motiv der Blindheit. Wir haben also eigentlich eine dreiteilige Weissagung, wobei dem dritten Punkt allerdings eine geringere Bedeutung zukommt. Dass aber auch er der Spannung dient, erhellt daraus, dass ihn der Dichter durch die Worte, die Oidipus vor seinem Abgehen spricht, dem Zuschauer bewusst nochmals in Erinnerung ruft³⁹.

Neben der Mehrteiligkeit des Orakels hat Sophokles noch ein zweites Mittel zur Stufung der Handlung: die Retardation. Die Retardation ist ein Gegengewicht. Sie wirkt in unserem Falle der Weissagung des Sehers entgegen, deren Übergewicht deshalb nicht zu gross sein soll, um nicht von vorneherein ein solches Entgegenwirken auszuschliessen. Unsere Voreingenommenheit darf einen gewissen Grad der Intensität, der bei Sophokles tiefer liegt als bei Aischylos, für den das Gesetz der unmittelbaren Erfüllung gilt, nicht überschreiten, d. h., unser Ahnen darf nicht zu einem absoluten Wissen werden⁴⁰. Es ist vielleicht erlaubt, auch die oben zitierten Verse (346 ff.) unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Dann wäre es nicht zufällig, dass die Anschuldigung des Sehers erst und unmittelbar auf die des Oidipus folgt, sondern die Absicht des Dichters wäre gewesen, die Worte des Sehers als spontanes und durch den Zorn bewirktes „Heimzahlen mit gleicher Münze“ hinzustellen und ihnen so etwas an objektivem Gewicht zu nehmen⁴¹. Dasselbe gälte auch

38) Dieser Zusatz braucht hier nicht beachtet zu werden, da er auf etwas anspielt, das ausserhalb der Handlung liegt.

39) Vgl. V. 1183 ὃ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαμι νῦν.

40) Vgl. das Scholion zu v. 447: ἐνταῦθα παρρησιαστικώτερον ὅλον τὸ πρᾶγμα παραινίττεται, ἀμφοτέρων τοῦ ποιητοῦ στοχασαμένων, τοῦ τε τῷ δράματι συμφέροντος ὅπως μὴ ἀνακαλύπτηται ἡ ὑπόθεσις (διὸ αἰνιγματωδέως πάντα φηοὶ) τοῦ τε τῷ προσώπῳ πρέποντος· ἔδει γὰρ εἰπεῖν τὸν μάντιν τὰ μετ' ὀλίγον φανησόμενα.

41) Ich glaube nicht, dass eine solche Erklärung ausserhalb dessen liegt, was man Sophokles an Psychologie zumuten darf.

für V. 370 ff., wo Teiresias dem König wiederum erst seine Blindheit weissagt, nachdem ihn Oidipus wegen dieses Gebrechens verhöhnt hat. Der Chor jedenfalls, der von Sophokles besonders häufig benutzt wird, um dem Zuschauer Stimmungen und Ansichten zu suggerieren, die er auf einer gewissen Stufe der dynamischen Entwicklung erfahren und haben soll, die jedoch nur für den Augenblick gelten und nach dem Willen des Dichters von andern abgelöst werden — dieser Chor wenigstens verhält sich sehr skeptisch gegen Teiresias' Spruch, da er im Zorn geäussert worden sei. Nur aus dieser Skepsis heraus erklärt sich sein Rat, nicht zu streiten, sondern sich zu bemühen, dem Gebot des delphischen Orakels nachzukommen, d. h., den richtigen Mörder zu suchen (404 ff.).

Auf welche Weise konnte nun das Geschehen am einfachsten retardiert werden? Da eine Prophezeiung die Handlung präzipitiert, scheint es naheliegend — was trotzdem ein genialer Gedanke des Dichters bleibt — die Retardation durch eine Erschütterung des Vertrauens in die Mantik zu suchen. Um die Mantik als einen Trug erscheinen zu lassen, führte Sophokles den Spruch vom Sohn, der seinen Vater tötet und die Mutter heiratet, in drei Formen ein, die sich scheinbar widersprechen. Von diesem Spruch weiss einmal Jokaste, da er vom delphischen Orakel aus an ihren Gemahl ergangen war. Anderseits wurde er auch Oidipus damals zuteil, als er den pythischen Gott nach seinen Eltern fragte (787 ff.), dann aufs neue von Teiresias. Der Inhalt des Orakels ist stets derselbe, nur ist er einmal auf Oidipus, das andere Mal auf Laios bezogen, wodurch sich seine äussere Form leicht verschiebt. Der Widerspruch zwischen den drei Orakeln wird herbeigeführt durch zwei falsche Voraussetzungen, die auf sie bezogen werden und sie so ins Unrecht setzen. Erstens gilt Oidipus als Sohn von Polybos und Merope (was durch den Stoff gegeben war und die Grundlage des ganzen Stückes bildet), und zweitens geht das Gerücht um, eine *Mehrzahl* von Räubern habe den Laios umgebracht. Letzteres ist von Sophokles unbekümmert um den rationalen Anstoss, der sich daraus ergibt, und den man nicht nach dem Vorgehen des Scholiasten wegdeuten sollte, um der Retardation willen einfach erfunden worden. Aus dem Gebot Apolls, das Kreon in Delphi geoffenbart wurde und dessen Wortlaut er V. 96 ff. dem König wiederholt, ist nicht ersichtbar, ob der Gott von einem Täter oder von mehreren redet; es heisst ganz unbestimmt *μίασμα χώρας*, wie auch *ἀνδρῶν/λατοῦντας* (100) über die Zahl nichts aussagt. Nach V. 107 jedoch hat Apoll aufgetragen, *τοὺς αὐτοέοντας* aufzuspüren; diesen Ausdruck nimmt Oidipus ebenfalls mit einer Mehrzahl auf (108). Auf eine weitere Erkundigung des Königs nach den näheren Umständen des Mordes erfährt er von Kreon, dass nach Aussage des einzigen Überlebenden *ληισαί οὐ μὴ ὁώμῃ* (122) die Tat begangen hätten. In der Folge spricht Oidipus im Singular (*ὁ πτανῶν* 139, *ἀνδρὸς ἐκ τίνος* 225, *τὸν αὐτόχειρα* 321, *τὸν ἄνδρα* 236, *τὸν αὐτόχειρα* 266), oder er stellt beide Möglichkeiten hin (246 f.: *εἴτε τις εἷς ... εἴτε πλείονων μέτα*), wodurch des Zuschauers Aufmerksamkeit erregt werden soll, wie etwa auch V. 124 und V. 293 die gleiche Absicht zugrunde liegt, wenn Oidipus den vorangehenden Plural mit dem Singular aufnimmt. So wird man es nicht als Zufall ansehen, dass von den acht Stellen, an denen die Einzahl gebraucht wird, alle dem Oidipus in den Mund gelegt werden mit Ausnahme von V. 463, wo der Chor den Singular verwendet, aber in der allgemeinen Bedeutung von „wer?“, welche in bezug auf die Zahl indifferent ist.

Zwar gebraucht auch Oidipus den Plural, jedoch viel weniger und nur dann, wenn er offensichtlich den Wortlaut referiert, den er gehört hat (308), oder es die Situation verlangt (842). Sonst spiegelt sich in seinen Worten der wahre Sachverhalt wider, beinahe unwillkürlich schleicht sich in seine Rhesis die Einzahl. Aber in den Blickpunkt ist der Plural gerückt. Dass Plural und Singular (wenn auch in ganz verschiedener Betonung) nebeneinander stehen, lässt sich nur deuten aus der Absicht des Dichters, eine spannende Atmosphäre der Unbestimmtheit über das Geschehen zu legen, eine Unbestimmtheit, die sich auch bekundet in der widersprüchlichen Bezeichnung der Täter als Räuber (122), dann wieder als Wanderer (292) oder in den vorsichtigen Ausdrücken, welche jede Nachricht über die näheren Umstände des Königsmordes als Gerücht hinstellen (122 *ἔρασκε*, 290 *κωφὰ καὶ παλαῖ ἔπη*, 292 *ἐλέχθη*, 715 *ὥπερ γ' ἡ φάτις*).

Es ist bezeichnend, dass die falsche Zahlangabe als Gegengewicht gegen die Präzipitationskraft der Prophezeiung schon *vor* der Teiresiaszene eingeführt wird. So stehen die Worte des Sehers gleich bei ihrer Äusserung im Widerspruch zu dem, was man sonst von Laios' Tod weiss. Damit ist der erste Anstoss zum Zweifel an der Mantik gegeben, dem Oidipus insofern Ausdruck verleiht, als er der *Person*⁴² des Sehers seinen Glauben entzieht (vgl. V. 370 f. und besonders 390 ff.⁴³), ihn sogar des Komplottes im Bunde mit Kreon verdächtigt. Das Motiv klingt schon V. 124 an und führt schliesslich zum Streit zwischen Oidipus und Kreon. Was die Funktion dieser Szene sei, darüber gehen die Anschauungen weit auseinander. Am wahrscheinlichsten scheint mir die Annahme zu sein, dass auch sie der Retardation diene, indem Oidipus so zunächst auf eine falsche Spur gelenkt wird (vgl. 346 ff.). Mit der Anschuldigung Kreons ist auch hier wieder der Zweifel an Teiresias verknüpft (562 ff.): Warum vermochte er nicht früher, als der Mord an Laios geschah, den Täter zu nennen? Auch Kreon weiss auf diese Frage keine Antwort zu geben. Oidipus, immer mehr in seiner Ansicht bestärkt, fordert den Tod seines Schwagers. Da tritt im rechten Augenblick Jokaste auf, der es im Verein mit dem Chor gelingt, ihren Gatten so weit zu bringen, dass er Kreon (wenn auch widerwillig) gehen lässt. Sie erkundigt sich nach der Ursache des Streites und erfährt von Oidipus, was ihm Teiresias gewissagt hat. Die Königin versucht ihren Gemahl zu beruhigen mit der Feststellung, kein Mensch sei je imstande gewesen, wirklich in die Zukunft zu blicken. Und zum Beweis erzählt sie vom delphischen Orakel, das dem Laios verkündete, es werde ihn einst das eigene Kind erschlagen. Dies sei aber nicht eingetroffen, denn nicht sein Sohn, sondern fremde Räuber hätten ihn auf einem Dreiweg umgebracht: „So wissen Seher um des Schicksals Läufe! Kehre dich nicht daran...“ Allein Jokaste erreicht — ein beliebtes Mittel sophokleischer Kunst — gerade das Gegenteil. Oidipus ist in grösste Erregung versetzt, denn wie er von einem Dreiweg hörte, stieg ein Stück

42) In dem Masse, wie sich die Prophezeiung mehr und mehr zu erfüllen droht, wird auch der Zweifel an ihr gesteigert. Jokaste, die zuerst nur die Priester des Betrugers zeihet (702), beschuldigt schliesslich den Gott selbst der Lüge (853 f.). Die dynamischen Kräfte sind stets aufs feinste aufeinander abgestimmt.

43) *φῆρ' ἐπεί, ποῦ οὐ μάντις εἰ σαφής*; Es folgt die Frage, weshalb Teiresias damals nicht von seiner Kunst Gebrauch gemacht habe, als es galt, das Rätsel der Sphinx zu lösen.

eigenen Erlebens vor seinem Geiste auf. Vor Jahren wurde ihm bei einem Gelage zugerufen, Polybos und Merope seien nicht seine Eltern. Er zog deshalb nach Delphi, um sich darüber Gewissheit zu verschaffen. Der Gott jedoch trat gar nicht auf seine Frage ein, sondern tat ihm kund, er werde sich mit seiner Mutter vermählen und den Vater töten. Um dem Orakel zu entgehen, kehrte er nicht mehr nach Korinth zurück, sondern machte sich auf den Weg nach Theben. Dabei begegnete ihm an einem Dreiweg ein Rossgespann, das einen Greis mitführte. Gewaltsam drängte ihn der Lenker von der Strasse. Im Zorn erschlug er ihn, den Greis und die übrigen Begleiter⁴⁴. Mit grösster Spannung hört der Zuschauer, wie Ort, Zeit, Aussehen des Erschlagenen und die Zahl seiner Begleiter auf Laios hinweisen. Die Entdeckung scheint nahe und unvermeidlich, furchtbar lastet die Prophezeiung des Sehers auf Oidipus (δεῖνός ἀθνηὺς μὴ βλέπων ὁ μάντις ἥ. 747). Hier erfüllt nun das so sorgfältig vorbereitete Motiv von einer Mehrzahl der Täter seine Aufgabe. Einzig die falsche Zahlangabe straft noch den Inhalt der Weissagung Lügen und bietet so Anlass, an ihr zu zweifeln, wodurch das Geschehen retardiert wird. Die letzte Hoffnung, die Oidipus bleibt, ist die Aussage des entkommenen Hirten. Wenn er an ihr festhält, so bin ich (argumentiert der König) gerettet. Und falls er sie widerruft? Auch dann hast du dich, erwidert Jokaste, wegen einer Prophezeiung nicht zu ängstigen (851 ff.):

Selbst wenn er nun sein erstes Wort verkehrte,
 So träf er dennoch nicht den rechten Sinn
 Von Laios' Tod, da doch Apoll verkündet,
 Der ihn erschlagen werde, sei mein Sohn.
 Indes, auch dieser Unglückselge starb
 Lang, ehe er den Vater töten konnte.
 So bin ich nicht gesonnen, fernerhin
 Mich umzusehn um solcher Sprüche willen.

Tycho v. Wilamowitz setzt an dieser Partie aus, sie falle aus dem Zusammenhang der Unterhaltung einfach heraus⁴⁵: „Wem kann von den Personen des Stückes jetzt daran liegen, den Gott Lügen zu strafen, der mit dem, was Oidipus jetzt droht, gar nichts zu tun hat, und für wen kann das Thema dieser Szene der Wert der Weissagungen sein?“ Es ist allerdings richtig, dass der Zweifel am Orakel nicht aus dem Bedürfnis psychologischer Gestaltung heraus erwachsen ist, was jedoch noch nicht heisst, dass er in den Rahmen des Gesprächs so ungeschickt eingespannt ist, dass wir daran Anstoss nehmen müssen. Wohl handelt es sich jetzt nur darum, ob Oidipus der Mörder des *Laios* sei, aber gerade dies ist ihm ja von Teiresias geweissagt worden. Wenn sich Jokaste an dieser Stelle auch nur gegen Apoll wendet, so kommt das doch einer allgemeinen Verwerfung jeglicher Art der Mantik gleich, trifft also auch den Teiresias und seinen Spruch. Ich kann mich deshalb Tycho v. Wilamowitz darin nicht anschliessen, „dass diese frivole Äusserung innerhalb der wirklichen Situation und für die Personen des Stückes im Grunde unmöglich ist, keinen Sinn

44) V. 813 πτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. Von einem Überlebenden wird nichts gesagt.

45) A. a. O. S. 81 f.

hat“, denn sobald sich auch aus andern Indizien die Prophezeiung (wenigstens zum Teil) zu bewahrheiten scheint, ist sie natürlich in ganz anderem Masse als vorher eine Quelle gesteigerter Angst (vgl. V. 747, 823 ff., 914 ff.), so dass Jokastes Beruhigungsversuch durchaus verständlich ist. „Der Dichter aber“, fährt Wilamowitz weiter, „brauchte allerdings hier eine derartige Äusserung, denn für ihn ist ja wirklich die Weisheit und Allmacht des Gottes der eigentliche Sinn dieser Handlung, er braucht also, damit sich im Gegensatz dazu die Richtigkeit des Orakels herausstellt, einen Ausdruck des Zweifels auch innerhalb des Stückes“ usw. Doch zeigt sich gerade an dieser Stelle sehr deutlich, dass der Zweifel am Orakel primär und wesentlich eine technische Funktion erfüllt — eben die der Retardation: Dass die falsche Zahl-angabe nur diesen Zweck haben kann, ist klar. Nun ist der Zweifel am Orakel in Jokastes oben zitierten Worten der falschen Zahlangabe absolut parallel gestellt, für den einen Punkt tritt der andere ein, beide sind gleichwertig. Also dient auch der Zweifel am Orakel der Retardation.

Mit V. 862 ist die Durchführung des einen Teils der Prophezeiung, nach dem Oidipus der Mörder des Laios ist, zu Ende. Eine Steigerung ist nicht mehr möglich, da die Handlung unmittelbar vor die erste Anagnorisis herangeführt ist. So liess sich eine weitere Stufung nur durch die Entwicklung des zweiten Teils erreichen. Schon die letzten Worte Jokastes (851 ff.) leiten ihn ein, da sie auf der falschen Voraussetzung beruhen, Oidipus sei der Sohn des korinthischen Königspaares. Denn wie dem ersten Teil das Gerücht von einer Mehrzahl der Täter, so ist dem zweiten der Irrtum, in dem man sich über Oidipus' Herkunft befindet, als retardierendes Moment beigeordnet.

Bezeichnend ist, dass Sophokles den Übergang nicht bruchlos in Szene zu setzen vermag. Die erste Entwicklungsreihe bricht nach dem Ausschöpfen aller Möglichkeiten einfach ab, ohne dass sie später wieder aufgenommen würde. Das ist handlungsmässig auch nicht notwendig, da mit der Entdeckung der Herkunft des Oidipus ohne weiteres gegeben ist, dass er auch der Mörder des Laios ist. Aber wollte man den Masstab auch nur der primitivsten Psychologie anlegen, so wäre es ganz unverständlich, wie Oidipus, der doch in höchster Angst wegen der Ermordung des Laios die Ankunft des Hirten erwartet, beim Bericht des korinthischen Boten seine Lage vergessen kann, um nach seiner Abstammung zu forschen, die doch für ihn im Moment bedeutungslos ist. Die Stufung ist für den Dramatiker so wichtig, dass er sich nicht scheut, ihretwillen gegen die Wahrscheinlichkeit zu verstossen. Derartige Verstösse sind gerade im Oidipus, dessen Stufungstechnik vollendet ist, sehr häufig. Schon von der Prophezeiung des Teiresias behält Oidipus nur, dass er der Mörder des Laios sei, weil zunächst nur das für die weitere Entwicklung wichtig ist⁴⁶. Dann entgehen gerade ihm, dessen „Scharfsinn“ man zu seiner hauptsächlichsten Charaktereigenschaft gemacht hat, oft Zusammenhänge, die sich direkt aufdrängen. So bemerkt er zum Beispiel den inneren Bezug zwischen dem Orakel des Laios und dem, welches er selbst in Delphi erhielt, nicht, und überhört V. 717 ff. auch, dass das Kind von Jokaste und Laios mit durchbohrten Füßen ausgesetzt wurde. Selbst

46) Dementsprechend haben die verschiedenen Teile der Weissagung ihre eigene Nuance: Der Seher bezichtigt Oidipus mit klaren Worten des Königsmordes, mit dunkeln jedoch des Vaternordes und der Blutschande.

als er vernimmt, dass er nicht der Sohn des Polybos sei, dass ihn auf dem Kithairon (vgl. V. 421) der korinthische Hirt von einem Sklaven des Laios mit durchbohrten Fersen (1031 f.) erhalten habe, selbst als Jokaste verzweifelt abgeht, erkennt er seine Situation nicht, obwohl er um die Orakelsprüche weiss und fürchten muss, der Mörder des Laios zu sein. Das Vergessen, Überhören und Nichtverstehen in einem unwahrscheinlichen Masse ergibt sich aus dem Bestreben des Dichters, die Handlung zu stufen. Die Personen des Stückes dürfen nur soviel durchschauen, als dies der Fortschritt der Handlung erlaubt⁴⁷.

Die Entwicklung des zweiten Teils der Weissagung, der Oidipus des Vaternordes und der Blutschande anklagt, wird begonnen mit einem Gebet Jokastes. Schon Schadewaldt⁴⁸ hat gezeigt, dass sich die Interpretation um seine *Form* zu bemühen hat, da es sich um ein festes technisches Mittel handelt, das in gleicher Verwendung sich in der Elektra wieder findet. Beide Male folgt auf das Gebet eine scheinbare Erfüllung, beide Male leitet es die Retardation ein. Im Oidipus meldet ein Bote den Tod des Polybos, was Jokaste zu einem triumphierenden ὦ θεῶν μαρτεύματα, ἔν' ἔσται; (946 f.) veranlasst. Die Orakelsprüche scheinen widerlegt, wie sie sich noch erfüllen könnten, ist undurchsichtig. Hier wird durch die irrige Meinung, die man über die Herkunft des Oidipus hat, der Glauben an die Mantik erschüttert. Vergeblich war also die Angst, mit der Oidipus vor dem Verstorbenen floh! Die Königin schickt sogleich nach ihrem Gatten, damit auch er die entspannende Kunde vernehme. Er kommt, atmet wirklich auf und schliesst sich Jokastes Skepsis der Weissagekunst gegenüber an. Seine Worte sind nicht weniger „frivol“ als die seiner Gattin (964 ff.)⁴⁹. Etwas muss er freilich weiterhin noch befürchten: Die Ehe mit der Mutter. Doch auch von dieser Furcht vermeint der Bote ihn befreien zu können mit der Erklärung, er sei gar nicht der Sohn des korinthischen Königspaares. Jetzt treibt der eben noch kurz retardierte Lauf des Geschehens rasch dem Ende entgegen. Jokaste erkennt die Zusammenhänge und geht gellend ab, wird aber falsch verstanden von Oidipus, der glaubt, sie schäme sich seiner niedrigen Abstammung. Doch nichts kann ihn hindern, ihr nachzuforschen. In stolzen Worten gibt er seinem Selbstgefühl Ausdruck, welches gegründet ist auf das Bewusstsein eines von Geburt und Herkunft unabhängigen Wertes. Ein Tanzlied vertieft die Stimmung. Die gleiche Technik wendet Schiller in „Wallensteins Tod“ an. Nachdem im fünften Akt die Zeichen der nahen Katastrophe sich häuften⁵⁰, hören wir den nichtsahnenden, von höchstem Selbst-

47) So ahnt Jokaste am Ende des ersten Teils wirklich noch nichts. Es geht nicht an, diese Ahnungslosigkeit psychologisch als einen Versuch, ihren Gatten zu retten oder als Selbstbetrug zu deuten (vgl. 945 ff.).

48) A. a. O. S. 76.

49) Das oft versuchte Unterfangen, Oidipus im Gegensatz zu Jokaste von jeder „Gotteslästerung“ rein zu waschen, erübrigt sich natürlich bei der hier geübten Betrachtungsweise.

50) Im 3. Auftritt senkt sich durch die Übereinstimmung der Natur mit Wallensteins seelischer Verfassung eine bedrückende Atmosphäre über die Szene: Der Feldherr steht in düstere Gedanken versunken, trauernd über den Tod des jungen Piccolomini, am Fenster und starrt in die sich jagenden Gewitterwolken, die Jupiter verdecken, den Stern, der seinem Leben strahlt. Grossartig ist es, wie Wallenstein, „in tiefe Zerstreuung gefallen“, Gräfin Terzky's aufmunterndes „Du wirst ihn wiedersehen“ auf den toten Freund bezieht, statt auf seinen Lebensstern, wodurch sein

bewusstsein und höchster Zuversicht getragenen Feldherrn im Gespräch mit Gordon, der als Folie zur Hauptfigur sehr wirkungsvoll gestaltet ist, unmittelbar vor dem Sturz sich seines Glückes rühmen. Auch im Oidipus folgt die Katastrophe unmittelbar in der nächsten Szene durch die Konfrontation der beiden Hirten. Die Unvereinbarkeit der Sprüche erweist sich jetzt, da die Handlung ihr τέλος erreicht hat, als Irrtum, und Oidipus bricht zusammen mit den Worten *ιοῦ ἰοῦ· τὰ πάντ' ἄν ἐξήκοι σαφῆ* (1182).

Der Oidipus König ist Sophokles' berühmtestes Stück. Kein anderes Drama wurde, wie die Geschichte der Weltliteratur zeigt, so oft nachgeahmt — und dies bis in die neueste Zeit hinein. Schon für Aristoteles' Poetik war er die Mustertragödie, ein Urteil, das immer wieder Beifall gefunden hat. Tatsächlich wird sich niemand der starken Wirkung des Stückes, die ganz auf Erregung und raffinierter Steigerung der Spannung beruht, entziehen können. Hauptsächlichstes Mittel zur Erzielung dieser Wirkung ist die Prophezeiung des Teiresias. Wie der Dichter seine Technik entwickelt und vervollkommen hat, lehrt ein Blick auf die homologe Szene in der Antigone. Zunächst freilich fällt nur die grosse Ähnlichkeit in die Augen, der Schematismus, mit dem der Dichter bei gleicher Absicht zu gleichen Mitteln und Motiven greift, eine Tatsache, die deutlich genug gegen eine Interpretation spricht, welche von religiösen und metaphysischen Gesichtspunkten ausgeht. Aber während bei der Antigone die Teiresiasszene noch einfach Vorstufe zur nächsten Szene ist, ihre Wirkung also nur auf einen geringen Teil des Gesamtrhythmus ausübt, ist sie im Oidipus zum Mittel geworden, das den ganzen dynamischen Ablauf bestimmt, indem hier zum erstenmal die in Orakel und Weissagung liegenden Möglichkeiten hinsichtlich der Stufung voll realisiert wurden. Das Divinationsmotiv wird in diesem Drama zum Drehpunkt der Gesamtstufung, was (wie wir sahen) durch ein Doppeltes erreicht wird: Einerseits durch die Mehrteiligkeit des Orakels, andererseits durch den Zweifel am Orakel, der retardiert. Beides dient der Spannungssteigerung. Orakel und Zweifel am Orakel sind Elemente des Aufbaus. Damit ist natürlich gegeben, dass es nicht angeht, Iokastes skeptische Äusserungen gegen Apoll und die Seherzunft für ihre Charakterisierung zu beanspruchen und von ihrer „Frivolität“ zu sprechen, sowenig man wohl auf Grund ihres Gebetes den Versuch unternehmen wollte, ihre Frömmigkeit zu beweisen. Gerade dieser Widerspruch in ihrer Haltung zeigt die Unmöglichkeit solcher Charakteristik. Ist etwa das Zweifeln des Chors

resigniertes Abwehren einer ihm nun notwendigerweise als trivial erscheinenden Phrase den unheimlich schillernden Doppelsinn der tragischen Ironie aufleuchten macht. Als ihn dann die Schwester verlassen will, wird sie von einer unerklärlichen Furcht bewegt. Unheildrohende *Träume*, in denen sie ihren Bruder mit seiner ersten Gemahlin zu Tisch oder in der Kartause zu Gitschin sah, wo man ihn nach seinem Willen begraben soll, beunruhigen sie. Eine weitere Steigerung bringen die beiden folgenden Auftritte. Zuerst springt die goldene Kette, des Kaisers erste Gunst, entzwei; dann stürzt Seni ausser sich herbei:

Die Zeichen stehen grausenhaft; nah, nahe
Umgeben dich die Netze des Verderbens.

Gordon, Seni, der Kämmerer stürzen vor Wallenstein nieder und beschwören ihn flehend, ihnen Gehör zu schenken — doch Wallenstein misst den Zeichen keine Bedeutung bei. — Schiller greift hier, um die Spannung zu erhöhen, zu Traum und Astrologie, sicherlich eine Frucht seiner Kenntnis antiker Technik.

(498 ff.) auch aus den Charaktereigenschaften der ihn zusammensetzenden Personen abzuleiten? Bei Sophokles ist der Zweifel am Orakel stets um der Ökonomie willen da, und aus der ganzen Art seiner Verwendung ergibt sich ohne weiteres, dass er der *ἐρετής* dieser Technik ist. Nur er kennt sie, bei ihm ist der Zweifel an der Mantik auch weitaus am häufigsten. Bei Aischylos begegnet er nur einmal, nämlich im Agamemnon, wo Klytaimestra auf die Frage des Chors, ob sie durch einen Traum um die Rückkehr ihres Gatten wisse, ihre Verachtung gegenüber solchen Zeichen bekundet (V. 274 ff.). Hier dient er wirklich der Charakterzeichnung⁵¹. Häufiger findet sich der Zweifel am Orakel in Euripides' Stücken. Bei ihm ist er Ausdruck einer Skepsis, die aus sophistischer Tradition stammt, und wir dürfen darin wohl die Stimme des Dichters selbst vernehmen, besonders, wenn solche Äusserungen nicht aus der Situation des Geschehens oder der Personen entspringen, sondern im Gegenteil in einem schrillen Missklang dazu stehen, wie dies etwa in der Helena der Fall ist. Dort verwirft der *ἄγγελος* jede Art von Mantik in Bausch und Bogen⁵² — und dies, nachdem sie gerade ihre Rechtfertigung gefunden hat, denn soeben ist Theonoes Spruch in Erfüllung gegangen. Heraklid. 406 ff. braucht der Dichter eine Motivierung für die Opferung Makarias, wozu ein Orakelspruch bequemes Mittel ist. Doch kann er es sich nicht versagen, nebenbei der Mantik mit einem maliziösen Lächeln einen Seitenhieb zu versetzen:

καὶ τῶν μὲν ἄλλων διάφορ' ἐστὶ θεσφατοῖς
πολλ'. ἐν δὲ πᾶσι γνώμα ταῦτόν ἐμπρέπει·
σφάζαι κελεύουσίν με παρθένον κτλ.

Hier gerät wie öfters Euripides mit seiner *Weltanschauung* in Konflikt mit dem Mythos, den er als Künstler gestaltet, wodurch die innere Form der Tragödie schliesslich gesprengt wurde. Bei ihm und Aischylos hat also der Zweifel keine technische Funktion.

Innerhalb der Entwicklung, in der Weissagung und Orakel immer bewusster als technisches Mittel gehandhabt werden, erscheint Oidipus König als ein Höhepunkt. Auf der Teiresiasszene und den delphischen Sprüchen beruht die Kunst der Stufung und Dosierung, überhaupt die ganze Ökonomie des Stückes, die vielleicht die glänzendste Konzeption des Sophokles ist. Dabei ist der Einfluss vorsophokleischer Dichtungen belanglos, was hinsichtlich des Epos (Oidipodie, Thebais) sich ohne weiteres versteht. Aber auch für Aischylos hat Robert⁵³ sehr überzeugend dargetan, dass er in seiner Tragödie die Anagnorisis überhaupt nicht zur Darstellung brachte.

51) Es handelt sich dabei ja auch um die unsympathische Partei, die allein charakterisiert ist, während die sympathische keinen Charakter hat, sondern stets nur unglücklich ist. Iokaste gehört selbstverständlich zur guten Partei; das Schicksal allein ist der Feind im Oidipus.

52) 744 ff.

ἀλλὰ τοι τὰ μάντεων
ἐσείδον ὡς φαῦλ' ἐστὶ καὶ ψευδῶν πλεᾶ,
οὐδ' ἦν ἄρ' ὕγιες οὐδὲν ἐμπύρου φλογός
οὐδὲ πτερωτῶν φθέγματ'. εὐήθες δὲ τοι
τὸ καὶ δοκεῖν ὄρνιθας ὠφελεῖν βροτούς...
τί δῆτα μαντευόμεθα;

53) A. a. O. S. 84, 282.

Selbst wenn dies nicht richtig sein sollte, so könnte es sich doch höchstens um eine kurze Episode gehandelt haben, bei der auf das „Wie“ der Entdeckung keinerlei Gewicht gelegt worden wäre. Was Teiresias anbetrifft, so gehört er zwar der ältesten Sagenversion an (Robert S. 68), aber erst Sophokles hat ihn durch seine Gestaltung zur dramatisch wirksamen Figur erhoben. Der Verlauf, den die Entwicklung in der Verwendung des Divinationsmotivs im Oidipus nimmt, ist also gänzlich von Sophokles bestimmt.

3. Traum und Orakel im Dienste der sophokleischen Spannungs-Entspannungstechnik

a) Das ambivalente Orakel (Trachinierinnen)

Die Trachinierinnen bedeuten einen weiteren Schritt vorwärts auf dem Weg, den Sophokles im Oidipus König eingeschlagen hat. Das Orakel ist auch hier durch den Abstand zwischen erster Erwähnung und Erfüllung der Dynamik des *ganzen* Stückes dienstbar gemacht, aber in neuer, noch raffinierterer Weise. Bevor wir indessen diesen Fortschritt betrachten, ist es angezeigt, sich zu vergegenwärtigen, welche Art von Erregungsablauf der Dichter zu erzielen sucht.

Bei Aischylos ist, wie wir sahen, der Ablauf der Spannung geradlinig. Die Empfindungen des Zuschauers werden von Anfang an in eine bestimmte Richtung gelenkt und ungebrochen von Stufe zu Stufe gesteigert. Stimmungsmässige Regressionen werden vermieden, der dunkle Grundakkord klingt sogar dann auf, wenn er mit der Stimmung einer Szene im Augenblick nicht in Harmonie steht. So haben wir beispielsweise im Agamemnon Chorlieder getroffen, deren düsterer Ton nicht aus dem Bühnengeschehen herauswächst, sondern im Gegensatz zu ihm steht. Von der Handlung her gesehen erscheint so das Bangen des Chors unmotiviert, und man sieht, wie ihn der Dichter als Instrument hie und da etwas gewaltsam einsetzt, um ein streng geradliniges und stetiges Ansteigen zu ermöglichen.

Ganz anders Sophokles. Zwar gilt für ihn besonders, was soeben bei Aischylos über die Verwendung des Chors als eines offensichtlich reinen Mittels zur Stimmungsbeeinflussung gesagt wurde, und die Fälle, in denen dies klar zutage tritt, weil es sich eben um ein Gewaltiges, bewusst Gewolltes und *παρὰ προσδοκίαν* Durchgesetztes handelt, sind bei ihm viel häufiger. Aber die dabei angestrebte Wirkung ist der des Aischylos gerade entgegengesetzt. Während sich dieser bemüht, die Spannung unter allen Umständen durchzuhalten und zu steigern, *entspannt* Sophokles, wider Erwarten umbiegend und abweichend von der Grundrichtung der bisher angelegten Erregungen, obwohl die tatsächliche Situation durchaus keine Entspannung erwarten liesse. Bekannt ist das Hyporchema, welches vor der Katastrophe noch eine trügerische Hoffnung erwecken soll. Wir sind ihm im Aias und der Antigone wie auch im Oidipus begegnet. Die Entspannungstechnik des Sophokles findet sich also schon in den ältesten uns erhaltenen Tragödien, wo er indessen nur *einmal* entspannt. Später freilich hat er sie auf das ganze Stück ausgedehnt und damit seiner Dynamik das Gepräge gegeben, welches wir als typisch sophokleisch

empfinden: Spannung und Entspannung lösen einander in bestimmtem Rhythmus *mehrmals* ab, doch so — und dies ist der Unterschied zur Art des Euripides —, dass das Ganze noch als dynamisch Ganzes erlebt werden kann und nicht in eine Anzahl von einander relativ unabhängiger Einzelszenen zerfällt. Dieser Rhythmus, der die Psyche des mitschwingenden Zuschauers aufs stärkste in seinen Bann zwingt und durch Überraschung und plötzlich verstärkten Druck doppelt erschüttert, ist uns zuerst in den Trachinierinnen fassbar.

Die nach euripideischem Muster geformte Prologrede (1), in der Deianeira ihrer Furcht um Herakles Ausdruck verleiht, erzeugt eine beklemmende Atmosphäre, welche in der Hylloszene (2), in der Parodos und dem sich anschliessenden Gespräch zwischen Deianeira und dem Chor (3) sich verdichtet. Darauf folgt eine erste Entspannung, indem ein Bote den Sieg des Herakles meldet (1). Die aufwärtsgehende Stimmung wird vertieft durch ein Jubellied (2) und das Erscheinen des Lichas (3), der an der Spitze eines Gefangenenzuges den frohen Bericht bestätigt. Allein sie ist von kurzer Dauer. Durch den Boten erfährt Deianeira die ihr von Lichas verschwiegene Bestimmung Ioles (1). Es kommt zu einer Konfrontation des Boten mit Lichas (2), wobei letzterer nach anfänglichem Leugnen schliesslich die Wahrheit eingesteht. Deianeira ist verzweifelt, obwohl sie dies dem Herold gegenüber zu verheimlichen weiss. Ein Chorlied (3) rundet diese unter steigender Spannung verlaufende Szenenfolge ab. Die nächste Szene leitet wieder die Entspannung ein. Deianeira tritt aus dem Bühnengebäude und erzählt von ihrer Kenntnis eines Liebeszaubers, welcher ihren Gatten in neuer Liebe an sie fesseln soll. Der Chor erblickt nichts Böses darin, das *φίλτρον* anzuwenden (1), und so händigt es Deianeira dem Keryx vor seiner Abreise ein (2) mit dem Auftrag, es versiegelt ihrem Gatten zu übergeben. Voller Hoffnung stimmt der Chor eines jener kurzen, jubelnden Tanzlieder an (3), auf das dann erneut in mehreren Stufen stärkste Spannung und die Katastrophe folgt.

Dieser wiederholte Wechsel ist, wie schon gesagt, noch als Ganzes erlebbar, und zwar deshalb, weil Spannung und Entspannung sich stets über eine ganze Szenenfolge, mit andern Worten über eine Anzahl von kleineren Stufen erstrecken. Ein gewisses Tempo darf in der dynamischen Entwicklung nicht überschritten werden, sonst kann ihr der Zuschauer in seinem Empfinden nicht mehr folgen. Man vergegenwärtige sich stets, dass sich der moderne Theaterbetrieb hinsichtlich des Aufführungsortes und der Zuschauermenge in entscheidender Weise vom antiken unterscheidet. Es ist einleuchtend, dass die Reaktion der Massen, die sich im *θίατρον* des 5. Jahrhunderts und unter den damaligen Umständen zusammenfanden, langsamer vor sich ging und jede Szene eine stimmungsmässige Vorbereitung, d. h. eine sorgfältige Stufung erforderte⁵⁴. Was das betrifft, sind die Trachinierinnen von sehr aus-

54) In den Trachinierinnen (und überall bei Sophokles) lässt sich mit Händen greifen, wie das Geschehen in Stufen abläuft, wie der einzelne Handlungsteil verdoppelt wird. Zuerst erscheint der Bote, der nur zu melden hat, Lichas nahe mit froher Botschaft — erst dann kommt jener selbst. Dem sterbenden Herakles geht Hyllos mit der Nachricht voraus. Hierher gehört auch der vielgerühmte „Zartsinn“ des Lichas, dessen Takt und Verständnis der Roheit seines Herrn so oft gegenübergestellt wurde. Es ist indessen schon lange erkannt, dass eine psychologische Interpretation unmöglich ist und sich der Widerspruch im Verhalten des Herolds, der zuerst vor dem Volke den wahren Sachverhalt aufdeckt, Deianeira aber belügt,

gewogener und bewusster Tektonik — sofern man diesen Begriff, der eher im Bereich des Statischen angebracht ist, hier verwenden will —, indem in den einzelnen Entwicklungsstapen als formendes Prinzip die Dreizahl stets wiederkehrt. Die erste spannende Szenenfolge umfasst wie die erste entspannende drei Stufen. Das gleiche gilt für die zweite Spannung und Entspannung, und nur die letzte Szenenfolge — das Stück endet durch Zerreißen — umfasst das doppelte, also sechs Glieder. Meistens steht das Chorlied an dritter Stelle und bildet den Abschluss der Etappe.

Obwohl die Dynamik des Sophokles im Vergleich zu der seines Vorgängers bewegter und temporeicher verläuft und sogar in gewissem Umfang auf die Überraschung des Zuschauers ausgeht, ist doch, wie aus den obigen Ausführungen sich ergibt, die stimmungsmässige Vorbereitung genügend durchgeführt, um ein Auseinanderfallen in Einzelerlebnisse zu verhindern. Zur sorgfältigen Stufung kommt als Zusammenhaltendes noch hinzu, dass selbst in den Entspannungsstufen leise ein Ton anklingt, der die Szene nach vorwärts und rückwärts verankert, so z. B. wenn Deianeira V. 296 ff. trotz der Freude, die sie über den Sieg ihres Gatten empfindet, beim Anblick der Gefangenen von einer ahnungsvollen Angst erfasst wird, es könnte auch sie und ihre Familie ein Unglück solchen Ausmasses treffen.

Lange bildeten die Trachinierinnen den Gegenstand einer beinahe rein negativen Kritik, und man ging sogar so weit, das Stück auf Grund von Anstössen und Widersprüchen dem Sophokles abzusprechen. Demgegenüber ist jedoch festzuhalten, dass es von höchst kunstvollem Bau ist und — was die Dynamik anbetrifft — typisch sophokleisch. Denn das Auf und Ab von Spannung und Entspannung findet sich in der Folgezeit in allen erhaltenen Tragödien, sowohl in der Elektra als auch dem Philoktet und Oidipus auf Kolonos. Die Übereinstimmung in diesen Stücken geht so weit, dass in *allen* jene Dreizahl, die wir bei den Trachinierinnen innerhalb der einzelnen Etappe feststellten, auch auf die grössere Einheit übertragen ist, das heisst, dass sich der Gesamtablauf in drei spannenden und drei entspannenden Etappen abspielt, was übrigens auch schon in den Trachinierinnen der Fall sein würde, wenn nicht die dritte Entspannung durch den Umstand, dass die Tragödie unglücklich endet, fehlte.

Diesem neuen dynamischen Rhythmus hat nun Sophokles in unserem Drama das Orakel vollkommen angepasst und ihm eine Form gegeben, welche sowohl der Spannung als auch der Entspannung Rechnung trägt. Deianeira teilt in der Hyllos-

nur aus Gründen der Technik erklären lässt. Es ging dem Dichter darum, die Handlung zu stufen. Die Anlage der ganzen Partie ist hervorgewachsen aus dem Rhythmus von Spannung und Entspannung, in dem sich das Geschehen vollzieht. Denn dieser Rhythmus setzte voraus, dass Deianeira die Nachricht, welche ihr zugleich Freud und Leid brachte, und deshalb gerade in entgegengesetzter Weise auf sie einwirken musste, zunächst in einer Form erhielt, in der nur *eines* von beidem offenbar wurde. Darum darf beim ersten Auftreten des Lichas Deianeira noch keine Ahnung haben, welche Absichten Herakles mit Jole verfolgt, und so lässt Sophokles den Herold eben sein Wissen um die tatsächliche Situation verleugnen. Genau gleich verhält es sich mit dem trachinischen Boten, der ebenfalls erst nur das Gute meldet. Auf diese Weise allein kommt es zu einer richtigen Entspannung, so dass durch das unvermittelt hereinbrechende Unheil ein Kontrast von starker dramatischer Wirkung erreicht ist.

szene ihrem Sohn den Spruch, der Herakles zuteil wurde, folgendermassen mit (79 ff.):

Geweissagt ist, dass er sein Dasein dort
Beende oder diesen Kampf noch führe
Und glücklich bleibe dann, solange er lebt.

Ähnlich drückt sie sich V. 164 ff. dem Chor gegenüber aus, wo sie ihres Gatten letzte Worte wiederholt:

Er gab die Zeit an: Wenn nach seinem Abschied
Drei Monde und ein volles Jahr verstrichen,
Sei ihm der Tod bestimmt zu dieser Frist,
Wofern er aber dem Geschick entrinne,
Ein leidlos Dasein für des Lebens Rest.

Das Orakel enthält also nicht wie bisher nur eine unglücksverheissende Voraussage, sondern auch eine günstige. Zwei Möglichkeiten stehen gleichberechtigt nebeneinander. Die günstige Möglichkeit ist hier der ungünstigen in Hinsicht auf die spannenden Szenen beigegeben, die sonst gar nicht möglich wären, da sie einer Vorbereitung, ja überhaupt einer Grundlage entbehrten. Je nachdem sich die Situation auf der Bühne entwickelt, scheint sich das Orakel in diesem oder jenem Sinn zu erfüllen: Es steht vollkommen im Dienste der geschmeidigen Dynamik. Ich nenne den Spruch hier, wenn er in dieser Form auftritt, *ambivalent*, um ihn vom doppelsinnigen, bei dem die eine Möglichkeit verborgen ist und nicht expressis verbis beide klar hervortreten, sowie vom doppelteiligen zu unterscheiden, wo beide Inhalte — wie z. B. bei König Oidipus — schlechter Vorbedeutung sind. Welche Vorteile das ambivalente Orakel dem Dichter, für den Entspannungen in seinen Stücken von so wesentlicher Bedeutung sind, brachte, ist ohne weiteres einzusehen. Die Ambivalenz des Spruches erfüllt den gleichen Dienst, wie in der Antigone und im Aias die zweite Möglichkeit, oder im Oidipus der Zweifel an der Mantik, aber die neue Form bedeutet eine glänzende Vereinfachung der Technik, indem alles in dem einen Orakel eingeschlossen ist.

Da die oben zitierte Fassung auf bestimmte dramaturgische Absichten ausgerichtet scheint und eine völlige Adaption an den Erregungsablauf darstellt, so drängt sich die Vermutung geradezu auf, dass sie vom Dichter ad hoc erfunden sei. Dies lässt sich in unserem Stück tatsächlich auch beweisen. Denn am Schluss ist dem Spruch eine andere Form gegeben, die zweifellos die ursprüngliche ist. Dort heisst es im Chorlied, es sei Herakles für das zwölfte Jahr ein „Ende der Mühlen“ geweissagt (825), und der Heros selbst spricht V. 1170 von einer Verkündigung nach der ihm im gegenwärtigen Zeitpunkt „Erlösung von den Leiden zu finden“ bestimmt sei. Wir haben es hier also plötzlich mit einer doppelsinnigen Fassung zu tun, der schon aus allgemeinen Gründen der Ambivalenten gegenüber der Anspruch auf Priorität zukommt, denn natürlicherweise ist ein Orakel an sich doppelsinnig. Ausserdem findet sich ein Spruch in eben dieser Form in der apollodorischen Bibliothek II, 4, 12, was natürlich auch ein Argument dafür ist, dass Sophokles in der Sagenüberlieferung ein doppelsinniges Orakel vorfand⁵⁵. Er hat es dann umgestaltet in ein ambivalentes,

55) Nur ist es dort (wie auch sonst in der uns bekannten Tradition) nicht dodonäischer, sondern delphischer Herkunft, was sicher nicht — woran man auch

um die besorgniserregende Stimmung des Prologs zu ermöglichen, die auf Grund der doppelsinnigen Fassung, welche zunächst nur im günstigen Sinne verstanden werden könnte, sich nie entwickeln würde. Eine Athetese von V. 166 f.⁵⁶, d. h. eine Ausschaltung der Ambivalenz des Orakels zum Zwecke der Herstellung eines Wortlautes, welcher der späteren Fassung entspricht, ist deshalb unmöglich, weil damit gerade jene Wirkung zerstört würde, um deretwillen Sophokles eine Inkongruenz in Kauf nahm.

Diese Inkongruenz ist tatsächlich da, und sie ist es natürlich, die auch zur Streichung der eben erwähnten Verse führte: Der spätere Wortlaut des Spruches, nach welchem dem Heros die *ἀναδοχὰν τελεῖν πόρων* bestimmt ist, widerspricht dem von Deianeira an den Chor gerichteten, der entweder den Tod oder ein von jetzt an glückliches Leben verheisst. Der Ausweg, den Widerspruch zu beseitigen durch die Annahme, es handle sich um zwei *verschiedene* Orakel, ist verschlossen; sie sind identisch, denn Deianeira weiss V. 171 f., dass ihrem Gatten die Weissagung durch das Rauschen der heiligen Eiche von Dodona zuteil wurde, was übereinstimmt mit dem Bericht des Herakles, dem zufolge er sie im Haine der Sella (den Priestern des dodonäischen Heiligtums) aufgeschrieben hat (1166 f.). Desgleichen deckt sich mit dem *εἰσεργαράμην* von V. 1167 die *δέλτος ἐγγεγραμμένη* Deianeiras (157), vorausgesetzt, dass unter den *ξυνθήματα* des folgenden Verses nicht ein Testament, sondern nur die Prophezeiung gemeint ist⁵⁷. Liegt die Identität hier auf der Hand, so ist es indessen schon schwieriger, sie für das Orakel, welches Hyllos bewegt, auf die Suche nach seinem Vater zu gehen, bündig nachzuweisen. Vorerst soll einmal eingeräumt werden, dass ein Zweifel an ihr in *diesem* Falle sehr gut verständlich ist, da der Spruch hier einen Zusatz enthält, welcher allerdings den Gedanken aufkommen lässt, es handle sich um ein besonderes Orakel, das im ganzen Stück nur einmal, eben an dieser Stelle, vorkomme. Im fraglichen Passus dringt Deianeira folgendermassen in ihren Sohn, der andeutete, vom Aufenthaltsort seines Vaters Kunde zu haben (73 ff.):

De. So sprich, lebendig oder tot, wo weilt er?

Hy. Die Stadt des Eurytos im Land Euböia
Belagr' er oder denk er zu belagn.

De. Weissst du, dass er mir sichere Göttersprüche
Zurückliess über dieses Land, mein Kind?

schon dachte — auf eine ältere, für uns verlorene Version zurückgeht; vielmehr hat Sophokles die kleine Veränderung vorgenommen. Wir sehen auch noch deutlich, weshalb: Mit der Deianeirasage konnte nur die aus Dodona stammende Weissagung, dass nicht ein Lebendiger den Herakles vernichten werde (1159 ff.), verknüpft sein, während jenes „Nach zwölf Jahren wirst du ein Ende der Mühen finden“ zum Dodekathlos gehörte. Als der Dichter dieses letztere Orakel seiner Handlung zugrunde legte, liess er es entgegen der Überlieferung ebenfalls aus Dodona kommen, da dieser Ort mit der Deianeirageschichte von alters her verbunden war.

56) Vgl. Hense, Studien zu Sophokles, Berlin 1877, S. 33 ff.

57) Dass auf der Tafel wirklich das Orakel stand und nicht die Testamentsbestimmungen, beweist gerade die ähnliche Formulierung der Stellen; beidesmal wird *γράφεισθαι* gebraucht. Dazu kommt der Ausdruck *δέλτος*, der V. 47 deutlich auf das Orakel bezogen ist.

Hy. Wes Inhalts, Mutter? Davon weiss ich nichts.

De. Geweissagt ist, dass er noch sein Dasein dort

Beende oder diesen Kampf noch führe

und glücklich bleibe dann, solange er lebt.

Während überall sonst bei der Erwähnung des Orakels die *Zeit* ausschlaggebend ist, indem der jetzige Moment als gefahrvoll hingestellt wird, ist hier absolut der *Ort* in den Vordergrund gerückt. Nirgends ist im späteren Verlauf der Handlung mehr die Rede davon, dass sich auf Euboea das Schicksal des Helden entscheide. So hat denn Tycho v. Wilamowitz auf Grund dieser sich von den andern Stellen unterscheidenden Version die Ansicht vertreten, das Orakel der Hyllosszene sei ein Orakel für sich und mit dem dodonäischen nicht identisch⁵⁸. Dagegen hat dann freilich W. Kranz in seinem Artikel im *Sokrates* 1921⁵⁹ Stellung genommen. Er versucht nachzuweisen, dass wir es im ganzen Drama mit ein und demselben Orakel zu tun hätten, das von V. 1159 ff. natürlich ausgenommen. Überdies geht er — abgesehen vom „Euboeaorakel“ — ganz allgemein darauf aus, die Widersprüche zwischen den verschiedenen Fassungen zu beseitigen. Dies gelingt ihm zum Beispiel dadurch, dass er das ambivalente Orakel als eine Deutung des doppelsinnigen durch Herakles hinstellt. Es gäbe also nicht mehr den ursprünglichen, von der Gottheit geoffenbarten Wortlaut wieder, sondern wäre durch die menschliche Auslegung entstellt. Ein solches Verwischen von Widersprüchen ist jedoch prinzipiell abzulehnen, denn ihre Entstehung erklärt sich stets aus einer dramaturgischen Absicht heraus, und es liesse sich mancherorts zeigen, dass sich ihrer der Dichter selbst wohl bewusst war, weil er nachträglich mit mehr oder weniger überzeugenden Motivierungen einen eventuellen Anstoss des Zuschauers zu vermeiden sucht. Meistenteils allerdings hält er dies gar nicht für wert, denn Rationales dieser Art ist für den griechischen Tragiker von völlig untergeordneter Bedeutung, solange es ein Anstossnehmen nicht gerade herausfordert. Wohin ein Ausgleichsbemühen um jeden Preis schliesslich führt — dafür liefert Kranz mit seiner gekünstelten Interpretation von V. 646 ff. ein Beispiel⁶⁰. Statt der fünfzehn Monate langen Abwesenheit des Herakles, die das Stück sonst voraussetzt (vgl. V. 44 f., 164 f.), wird hier nämlich nur eine Frist von zwölf Monaten genannt, die jedoch keinesfalls richtig sein kann, da der Frondienst bei Oniphale allein gerade ein Jahr dauerte, wozu noch die Zeit, welche Herakles zum Zuge nach Euboea und der Belagerung Oichalias benötigte, hinzuzurechnen ist. Wer diesen Widerspruch lösen will, sieht sich zu komplizierten Erklärungen genötigt, während die einfachste und überzeugendste immer noch die ist, es sei dem Dichter ohne sein Wissen ein Versehen unterlaufen⁶¹.

58) A. a. O. S. 117 ff.

59) Aufbau und Gehalt der Trachinierinnen S. 35.

60) A. a. O. S. 38.

61) Auch in unserer Literatur kennt man Fälle einer ungenauen, ja unmöglichen Zeitrechnung; obwohl der moderne Leser solche Dinge wohl leichter bemerkt und auch grössere Ansprüche hinsichtlich des Rationalen zu stellen pflegt, wird doch niemand ein derartiges Versehen dem Dichter zum Vorwurf machen wollen. Man bedenke ferner, dass die Stücke des 5. Jahrhunderts zur *Aufführung* bestimmt waren, bei der solche Kleinigkeiten sicherlich entgingen.

Wir müssen demnach mit Tycho v. Wilamowitz daran festhalten, dass tatsächlich bei genauer Interpretation die verschiedenen Stellen, wo von einem Orakel die Rede ist, sich eigentlich nicht auf einen Nenner bringen lassen. In den Konsequenzen jedoch, die er aus diesem Tatbestand zieht, können wir ihm nicht folgen. Trotz der Widersprüche geht es nicht an, das auf Euboea bezügliche Orakel vom dodonäischen zu trennen, als seien es zwei verschiedene, voneinander unabhängige Sprüche. Darin hat Kranz zweifellos recht: Es handelt sich stets um den gleichen Spruch, bei V. 73 ff. wie V. 155 ff. als auch bei V. 1164 ff. Für die Identität des von Deianeira dem Chor mitgeteilten und des doppelsinnigen ist der Nachweis schon erbracht, und auch Tycho v. Wilamowitz sah sich ungeachtet der sich einander eigentlich ausschliessenden Versionen hier doch zum selben Schluss gezwungen. Aber auch das Orakel der Hyllosszene zeigt sich als identisch mit dem dodonäischen, man braucht nur den Inhalt der beiden nebeneinander zu stellen:

ὥς ἡ τελευτὴν τοῦ βίου μέλλει τελεῖν,
ἢ τοῦτον ἄρας ἄθλον εἰς τὸν ὅστερον
τὸν λοιπὸν ἤδη βίον εὐαίων' ἔχειν (V. 79 ff.).

Und dann V. 166 ff.:

τότ' ἡ θανεῖν σφε χρεῖη τῷδε τῷ χρόνῳ,
ἢ τοῦθ' ὑπεκδραμόντα τοῦ χρόνου τέλος
τὸ λοιπὸν ἤδη ζῆν ἀλυπῆτῳ βίῳ.

Ausserdem ist noch auf folgendes hinzuweisen: Vom dodonäischen Orakel machte Herakles seiner Gattin erst beim Abschied Mitteilung (λιπὼν 47, λείπει 157). Mit einem gleichen *ἐλείπε* wird nun V. 76 auch das auf Euboea bezügliche eingeleitet. Kranz hat deshalb die Annahme verschiedener Orakel sehr überzeugend widerlegt, nur sollte er auch die Unstimmigkeiten anerkennen und nicht versuchen, sie hinwegzuinterpretieren.

Die seltsame Tatsache, dass die einzelnen Fassungen sich zwar widersprechen, es sich aber dennoch zweifellos stets um das gleiche Orakel handelt, scheint mir ein besonders stichhaltiges Argument gegen eine metaphysische Ausdeutung zu sein. Hier liegt es auf der Hand, dass das Orakel vielmehr *technisches* Mittel ist, das je nach den Erfordernissen der Handlung und der Dynamik umgestaltet wird, wodurch sich eben, wie man leicht einsieht, die Widersprüche ergeben. Damit ist natürlich wiederum betont, dass die Beseitigung von Widersprüchen solcher Art nicht erlaubt ist. Wie ungerechtfertigt die Athetese von V. 166 f. ist — davon war schon die Rede. Im folgenden wird auch noch die (unter anderen beste) Konjekture von V. 77, die statt *χώρας* die Lesung *ὥρας* vorschlägt, abzulehnen sein.

Dass für die jeweilige Formulierung der Rhythmus der Spannung entscheidend ist, zeigt sich gleich bei der ersten Erwähnung des Spruches (40 ff.): Jener aber, wo

Er wandelt, weiss kein Mensch. Ich weiss nur: Mir
Liess er im Scheiden bittres Weh zurück.
Und fast gewiss ist's, dass ihn Unheil traf.
Denn ach, nicht kurze Frist nur, nein zehn Monde
Und fünf dazu traf keine Botschaft ein.
Ein schrecklich Unheil ist geschehn. Liess er
Mir solche Tafel doch, um die ich oft
Zu Göttern fleh, dass sie nicht Pein bereite.

In leiser Andeutung nur kündigt sich das kommende Unheil an, über das nichts näheres verlautet, um zu spannen. Tycho v. Wilamowitz bestreitet dies zwar, da der Inhalt der Tafel unbestimmt sei⁶². Das ist nur insoweit richtig, als der *genauere* Inhalt verschwiegen ist. Ganz allgemein jedoch ist die Richtung gewiesen: Eine dunkle Gefahr liegt in der Luft. Gewiss ist sie hier erst schwach spürbar, was aber für den Anfang der Stimmungsentwicklung gar nicht anders zu erwarten ist. Eine Athetese der Verse 46—48 (vgl. T. v. Wil. S. 122 ff.) ist somit schon aus Gründen der Dynamik abzulehnen und erweist sich vollends als unhaltbar, weil unmittelbar vorher die fünfzehn Monate genannt werden, seit denen Herakles fort ist. Die Erwähnung gerade dieser Frist als besonders gefahrbringendes Moment ist nur denkbar im Zusammenhang mit dem Orakel; die fünfzehn Monate sind vom Spruch nicht zu trennen (vgl. V. 164 f.), und es wäre sinnlos, wenn sie hier allein dastünden, denn die Angst der Deianeira gründet sich nicht darauf, dass ihr Gatte ganz allgemein schon lange fort ist — daran ist sie sich sicher als Frau des Herakles gewöhnt, vgl. V. 31 ff. —, sondern dass seit seinem Auszug genau fünfzehn Monate verstrichen sind und jetzt der Augenblick da ist, in dem der *δέλτος* zufolge die Entscheidung über Leben und Tod fällt. Wer also hier athetieren wollte, müsste dies schon von V. 43 an tun. Allein auch dies ist ausgeschlossen, denn V. 41 f. sind nur verständlich aus der Fortsetzung heraus. Aus ihrer Formulierung geht deutlich hervor, dass mit den *πικρὰ ὠδῖναι* nicht einfach der Abschiedsschmerz gemeint ist. Denn der starke Ausdruck *προσβαλὼν* zeigt, dass es ein ganz bestimmtes Ereignis war, das ihr unmittelbar vor Herakles' Weggehen (*ἀποίχεται*, vgl. das dreimalige *λιπεῖν*, das ebenfalls stets mit dem Orakel verbunden ist!) einen bitteren Schmerz zufügte, ein Ereignis, das eben nur das Vorzeigen der *δέλτος* sein kann. Somit ist auch hier der Zusammenhang mit dem Folgenden gesichert, und wir erkennen, dass man eine viel grössere Partie, als ursprünglich beabsichtigt, herauszuschneiden sich genötigt sähe, sobald man erst einmal die Schere ansetzt, da die einzelnen Gedanken des ganzen Komplexes so unmittelbar auseinander hervorgehen und aufeinander bezogen sind, dass durch jede Streichung eine fühlbare Lücke entstehen würde.

Zum zweitenmal hören wir vom Spruch in der Hyllosszene. Wie seine Form der dynamischen Technik angepasst und dienstbar gemacht wurde, ist schon erläutert worden. Es ist nur noch auf die Steigerung hinzuweisen, die einmal darin liegt, dass das Orakel nicht mehr in dunkeln Worten bloss gestreift wird, sondern der Zuschauer seinen genauen Inhalt vernimmt, und des weiteren darin, dass zur gefährlichen Zeit der gefährliche Ort tritt. Weshalb wird hier Euboea überhaupt genannt? Nach Tycho von Wilamowitz (S. 118 ff.) wollte der Dichter den Hyllos zum Vater bringen, damit durch seine Figur die Verbindung zwischen den beiden Schauplätzen zustande käme. Dann müsse ihm aber der Aufenthaltsort des Herakles bekannt sein, wodurch jedoch der Grund für seine Reise, die ja eine Suchaktion sei, wieder wegfalle. Es brauche also einen neuen Antrieb, den Hyllos zu seiner Fahrt zu bewegen, und *dazu* nun habe Sophokles das Orakel erfunden, demzufolge ein Krieg in Euboea für Herakles besonders gefährlich sei. — Dagegen ist einzuwenden, dass der Dichter die Aussendung des Hyllos auf verschiedene Arten viel leichter

62) A. a. O. S. 172 unten.

hätte motivieren können, ohne einen so komplizierten Weg zu gehen. Selbst wenn wir aber einmal annehmen, der Zweck dieser Szene sei wirklich der, den Hyllos zu Herakles zu senden, wobei er dann allerdings einen Anhaltspunkt über den Aufenthaltsort seines Vaters haben musste — so fiel damit der Grund für seine Reise noch keinesfalls weg. Denn es handelt sich nicht um ein unumstössliches Wissen um diesen Aufenthaltsort, sondern nur um ein mehr oder weniger vages Gerücht⁶³. Sich von der Wahrheit dessen, was er nur vom Hörensagen weiss, zu überzeugen, wäre Grunds genug, Hyllos zur Suche zu veranlassen. *Dazu* hat Sophokles das Orakel sicherlich nicht erfunden. Euboea wird vielmehr genannt, um die Spannung zu steigern, indem zur verhängnisvollen Zeit der verhängnisvolle Ort hinzukommt. Der Ort ist in den Vordergrund, in den Blickpunkt gerückt, und ich kann Tycho von Wilamowitz nicht beistimmen, nachdem „der Ort, wohin Hyllos gehen soll, nur ganz nebenbei erwähnt werden durfte“ (S. 119). Er anerkennt zwar, es werde die Frage nach Herakles' Aufenthaltsort im Prolog immer und immer wieder erhoben, nimmt dies aber seltsamerweise als ein Argument dafür in Anspruch, dass dann die Antwort darauf „so unauffällig wie möglich“ herauskomme. Diese letzte Forderung erhebt er, weil niemand und am wenigsten Deianeira wissen dürfe, welche Unternehmung den Helden so lange der Heimat fernhalte, weil sonst die Szenen bis zu Lichas' Bericht ihre beste Wirkung verlören. — Demgegenüber muss jedoch betont werden, dass Deianeiras Angst ihre Ursache nicht in einem *Nicht*-Wissen hat, sondern im Gegenteil in einem *Wissen*, besser gesagt in einem Ahnen von drohender Gefahr. Dass diese Gefahr zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort sich erhebt, wird beides hervorgestrichen. Das Orakel, welches hier auch den Ort noch bringt, wurde von Sophokles also in erster Linie um der Dynamik willen so geformt⁶⁴. Es steigert durch das Hinzutreten eines weiteren Momentes die Furcht. Hebel der Handlung wäre es erst in zweiter Linie; die Aussendung des Hyllos ist überhaupt nur Ausdruck für die angstvolle Stimmung, die damit ihren Niederschlag im Handlungsmässigen findet.

Durch die Absicht einer weiteren Steigerung ist auch die Art und Weise der dritten Erwähnung des Spruches bestimmt. Die Ausführlichkeit, mit der sein Inhalt und seine Herkunft aus dem altherwürdigen Dodona gebracht werden, der Nachdruck, mit dem hier zum erstenmal betont wird, *jetzt* sei der Augenblick der Entscheidung da (*καὶ τῶνδε ναμέρτεια συμβάλει χρόνον τοῦ νῦν παρόντος, ὡς τελεσθῆναι χρέων* V. 137 f.) spannen den Zuschauer mehr und mehr. So zeigt sich, dass das Orakel am Anfang des Stückes in steigender Linie stets wirkungsvoller eingesetzt wird.

Im folgenden begegnen wir ihm erst wieder gegen den Schluss, wo aus dem

63) Vgl. das *γασίν* von V. 74. Das Gerücht ist so unsicher, dass Hyllos nicht weiss, ob Herakles sich wirklich in Euboea befindet, oder nur die Absicht hat, dorthin zu ziehen (V. 74 f.). Sogar der Kunde, sein Vater habe die Fron bei Omphale *hinter* sich, fügt er vorsichtig einschränkend *ὡς ἐγὼ κλύω* (72) hinzu.

64) Die vielen Konjekturen, die man zu V. 77 gemacht hat, um die Ortsangabe zu eliminieren, sind unter anderem (vgl. T. v. Wil. S. 119 Anm. 1) vor allem deshalb zu verwerfen, weil sie ein auf den Spannungsablauf sorgfältig berechnetes und abgestimmtes Moment ausschalten.

ambivalenten ein doppelsinniges geworden ist. Die Katastrophe ist hereingebrochen, das Schicksal des Helden entschieden, und nun ist natürlich auch keine Veranlassung mehr vorhanden, die Ambivalenz des Orakels beizubehalten. Sie hat ihren Dienst erfüllt, und der Dichter kehrt zur ursprünglichen, der doppelsinnigen Fassung⁶⁵ zurück, zumal sie auf diesem Punkte der Handlung von starker dramatischer Wirkung ist. Um diese zu unterstreichen, hat Sophokles sogar noch das für das Drama sonst belanglose Orakel, welches besagt, kein Lebender werde Herakles töten, eingeführt (1159 ff.), obwohl sich die beiden eigentlich ausschliessen, „da Zeus nicht auf zwei ganz verschiedene Weisen den Tod seines Sohnes prophezeien wird“.

Wir haben den Schluss aus der fortwährenden formalen Anpassung an die jeweilige Situation bereits gezogen und festgestellt, dass Sophokles das Orakel als technisches Mittel handhabt. In dieser Hinsicht ist es für die ganze Tragödie von grösster Bedeutung und nicht zu unterschätzen. Andererseits aber muss man sich der Begrenztheit seiner Funktion bewusst bleiben und sich vor allem davor hüten, in ihm das Band zu erblicken, welches das ganze Stück zusammenhalte und seine Einheit bedinge. Wer in ihm „das geheimnisvolle, aber klare Licht, das der Künstler darüber ergiesst, um uns das Geschehen in seiner wahren Bedeutung zu zeigen“ (Pohlenz S. 210) erblickt, oder wie Kranz aus ihm ersieht, „dass der Glaube dieses Dichters an die Macht Gottes auch hier der Ugrund seines Dichtens ist“ (S. 44), der überschätzt den religiösen Gehalt, der in diesen Formen liegt. Am weitesten geht H. Weinstock, dem das Orakel zum Schlüssel für den Sinn des Ganzen wird: „Unter dem lauten Geschehen des menschlichen Treibens dröhnt ein dunkler, tiefsinniger Orgelpunkt“ (S. 36). Oder: „Das zitternde und entscheidungsschwere Geheimnis gibt dem ganzen Vordergrundgeschehen seinen hintergründigen Sinn“ (S. 37). Doch ist gerade bei Sophokles (und bei ihm gerade in den Trachinierinnen) sehr deutlich, dass das Orakel künstlerischen Zwecken dient, und zwar solchen der Spannung, wie die Art der formalen Umgestaltung zeigt. Dass sich bei dieser Umformung Widersprüche ergaben, fiel für den Dichter nicht ins Gewicht, wenn er dabei nur seine künstlerische Absicht verwirklichte. Es geht deshalb nicht an, die Widersprüche als Beweis einer unsorgfältigen und flüchtigen Ausarbeitung anzusehen. Ich hoffe, dass die obigen Ausführungen im Gegenteil klar gemacht haben, dass das Stück sehr planmässig und kunstvoll gebaut ist, und dass das Einzelne dem Ganzen stets untergeordnet ist.

Über die Entstehungszeit der Trachinierinnen hat man sich nach wie vor noch nicht geeinigt. Vom Standpunkt der Spannungstechnik aus wird man jedenfalls dazu kommen, die Tragödie der mittleren Schaffensperiode des Dichters zuzuteilen. Sie wird *nach* dem Oidipus geschaffen worden sein. Dann hätten wir eine kontinuierliche Entwicklungslinie, die vom doppelteiligen des Oidipus zum noch vollkommeneren,

65) V. 170 ist eine spätere Interpolation, denn ihm liegt die doppelsinnige Version des zweiten Teiles zugrunde, aus dessen Kenntnis heraus jemand eine verdeutlichende Anmerkung machte, die dann in den Text geriet. Echt kann der Vers auf keinen Fall sein; man hat ihn auch schon wegen der grammatischen Schwierigkeiten, die er bereitet, als Interpolation erkannt. Den sichern Beweis aber liefert die Überlegung, dass für den Anfang des Stückes die doppelsinnige Version, auf die der Vers zurückgeht, unmöglich ist.

in seiner Anpassung an die Technik des Dichters ganz aus dessen Eigenart⁶⁶ hervorgewachsenen, ambivalenten Orakel der Trachinierinnen verlief.

b) Elektra

In der Elektra greift Sophokles zu einem Mythos, der bereits seine tragische Gestaltung durch Aischylos gefunden hatte. Wir rechnen also zum vorneherein mit der Übernahme zahlreicher Motive aus dem älteren Stück und haben unser Augenmerk auf die Veränderungen, welche an ihnen vorgenommen wurden, zu richten, da sich in diesen besonders durdisichtlich das künstlerische Wollen manifestieren wird.

Der Traum der *Choephoren* ist auf die *eine* Haupthandlung (es gibt dort kein Nebengeschehen) ausgerichtet, die Rache an Klytaimestra und Aigisth. Das geht klar aus seinem Wortlaut hervor. Der Drache, der aus Klytaimestras Schoss kommt und aus ihrer Brust Milch mit Blut vermischt saugt, weist aus den Gipfelpunkt hin, dem alles zustrebt, auf den Muttermord. Welche Funktion hat nun aber das Traummotiv in der *Elektra*? Für Tycho v. Wilamowitz ist es nichts als ein bedeutungsloses Requisit, welches der Dichter einfach als gegeben übernommen haben soll, weil es durch die Tragödie des Vorgängers mit dem Stoff verbunden gewesen sei. Betrachten wir vor einer Stellungnahme zu dieser Ansicht kurz den Traum, den Klytaimestra sah (417 ff.):

Es wird erzählt, sie habe unsern Vater
Geschaut, wie er, ins Licht zurückgekehrt,
Sich wieder zu ihr legte, wie er dann
Zum Szepter griff, das er einst trug, das nun
Aigisthos trägt, und es dem Herd einpflanzte,
Und wie ein neuer Zweig daraus entspross,
Der alles Land Mykene überschattet.

Drei Abweichungen von der Vorlage haben wir festzuhalten. Die erste betrifft den Inhalt: Der Traum bezieht sich in seiner Symbolik nicht direkt auf die Tat der Rache⁶⁷. Des weiteren steht er bei Aischylos *nach*, bei Sophokles aber *vor* der Anagnorisis. Und schliesslich lässt er, im Gegensatz zum eindeutigen Vorbild, eine doppelte Deutung zu.

Der erste Unterschied ergab sich daraus, dass Sophokles aus dem Stoff, den sein Vorgänger zusammenhängend in Form einer Trilogie zur Aufführung brachte, nur

66) Das würden wir auch erkennen, wenn uns das 15. Gedicht des Bakchylides, der überhaupt kein Orakel verwendet, nicht erhalten wäre.

67) Da nicht direkt auf die Ermordung des Königspaares angespielt wird, ist der Traum des Sophokles im Vergleich zu dem des älteren Dichters stimmungsmässig viel schwächer. Kaibel bemerkt deshalb im Kommentar zu V. 417 sehr richtig: „Der Traum ist dem Aischyleischen gegenüber dürftig, die Symbolik des Mandanetraums kann unmöglich das packende Grauen ersetzen, wie es Aischylos seiner Vorlage nachgemalt hat.“ Diese Beobachtung hat ganz allgemein ihre Gültigkeit. Sophokles erregt mit dem Motiv der Mantik überall weniger Stimmung als Aischylos (abgesehen vom Oidipus auf Kolonos). Das hat seinen Grund darin, dass es bei ihm immer bewusster zum reinen technischen Mittel ausgestaltet wird.

einen Teil herausgriff. Bei der Beschränkung auf eine Tragödie musste die fürchterliche Tat des Muttermordes so stark als möglich in den Hintergrund treten. Die Frage nach den Konsequenzen dieser Tat durfte sich der Zuschauer gar nicht stellen. Nicht nur, dass ihm der Vollzug der Rache als sittlich gerechtfertigt suggeriert wird — der Befehl dazu erging ja von Apoll (32 ff.) —, bemüht sich Sophokles überhaupt, die Aufmerksamkeit von Klytaimestras Fall abzulenken⁶⁸. Darum hat er auch die Reihenfolge umgekehrt: Während bei Aischylos der Tod *Klytaimestras* als schrecklicher Höhepunkt zuletzt erfolgt, bringt Sophokles als letzte Steigerung die Ermordung des *Aigisth*⁶⁹. Auf sie ist der Hauptakzent gelegt, wie das grossartige Motiv der Leichenenthüllung zeigt. Aigisth glaubt, unter dem Tuche den Leichnam des verhassten Orestes zu finden, und erblickt statt dessen seine Gattin. Die Wirkung dieser Szene ist nicht zu überbieten; sie ist ins grellste Licht gesetzt, so dass der Muttermord neben ihr nur noch blasser erscheint. Er entzieht sich beinahe dem schärferen Bewusstsein, und niemand wird deshalb eine Fortsetzung im Sinne des Aischylos vermissen.

Wenn die Beschränkung auf ein Stück das Zurücktreten des Muttermordes notwendig machte, was zur Folge hatte, dass auch der Traum sich nicht mehr auf ihn beziehen durfte, erhebt sich nun die Frage nach seiner neuen Bedeutung. Das Bild vom grünenden Spross an Agamemnons Zepter kann nur Orestes meinen und wird von Elektra auch sogleich als Zeichen für sein Kommen aufgefasst. Das Traummotiv steht also bei Sophokles nicht mehr im Dienste des Höhepunktes, des Sieges, sondern in dem der Anagnorisis⁷⁰. Wir sehen auch deutlich, weshalb: Sophokles hat Elektra, genauer gesagt ihre *πάθη*, ganz in den Vordergrund gerückt, da ihre absolute Schwäche und Hilflosigkeit eine grössere Steigerungsmöglichkeit aus tiefster Erniedrigung zum Triumph gewährt. Sehr sorgfältig wird daher ihre Lage in einer breiten lyrisch-pathetischen Exposition zu Beginn des Dramas auseinandergesetzt. Dann wird ihr Unglück von Stufe zu Stufe grösser. Der Dichter wendet dabei dasselbe Mittel an, das er schon in der Antigone gebrauchte: die „Spaltung innerhalb der sympathischen Partei“. Wie dort Ismene, so erhöht hier Chrysothemis die Verlassenheit der Heldin. Elektra droht sogar die Gefangenschaft in einem Kerker, in den nie ein Sonnenstrahl dringt (378 ff., 626 f.). Und schliesslich erhält sie noch die Nachricht vom Tode ihres Bruders. Da der Darstellung ihres Leides so viel Raum gegeben ist und der Zuschauer in mehreren Phasen ihre Demütigung miterleben muss, gewinnt die Anagnorisis dementsprechend ein viel grösseres Gewicht als bei Aischylos. Denn je länger man Zeuge von Elektras Erniedrigungen ist, um so ungeduldiger wird man ihrer Erlösung entgegensehen, die nur die Ankunft

68) Man beachte, wie er das glänzende Motiv des Aischylos, den Orest vor der Tat einen Augenblick lang schwanken zu lassen, nicht übernommen hat.

69) Dadurch wurde es nötig, den Aigisth zunächst vom Hause fernzuhalten und das Hilfsmotiv von seiner Abwesenheit auf dem Lande einzuführen.

70) Nach Tycho v. Wilamowitz (S. 212) bildet den Höhepunkt der Tragödie nicht die Ausführung des Mordes, sondern die Wiedererkennungsszene. Demgegenüber ist zu betonen, wie kraftvoll und unvermittelt die Spannung V. 1326 mit der Warnung des Pädagogen wieder einsetzt und sich ständig steigert bis zu den Todeschreien des Aigisth. Solch *jähes*, erneutes Anspannen, das plötzlich mit aller Stärke den Zuschauer packen soll, liebt Sophokles gerade vor dem Höhepunkt.

ihrer Bruders herbeiführen kann. Orestes ist ihre einzige und letzte Hoffnung, ohne den Glauben an ihn würde sie ihr Leben nicht länger ertragen (323). Er ist in viel grösserem Masse als in den Choephoren Rächer der *Elektra*, nicht nur des Agamemnon. Garant dieser Rache ist sein Erscheinen, dem man mit stärkster Spannung entgegenfiebert, zu deren Steigerung die Anagnorisis auch so lange hinausgeschoben wird, während sie bei Sophokles' Vorgänger an den Anfang des Stückes verlegt ist. Bei der Wichtigkeit der Anagnorisis verstehen wir sehr wohl, dass der Dichter den Traum *ihr* untergeordnet hat, nachdem es ausgeschlossen war, ihn in der alten Weise einzubauen. Damit ist der zweite Unterschied erklärt, nämlich dass das Traummotiv vor der Anagnorisis fruchtbar gemacht ist, weil es eben in ihrem Dienste steht.

Die Feststellung, dass der Traum in Hinsicht auf die Ankunft des Orest komponiert ist, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf eine weitere Differenz, die uns die eigentliche Absicht verrät, welche Sophokles zur Beibehaltung des Motivs bewog. Dem Zuschauer ist ja von der ersten Szene an bekannt, dass Orest bereits da *ist*. Es kann sich also nicht darum handeln, Spannung zu erregen. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Sobald Elektra von ihrer Schwester etwas von einem Traum hört, fährt sie, noch bevor sie seinen Inhalt vernommen hat, freudig überrascht auf: Nur jetzt, ihr heimischen Götter, steht mir bei! (411). Sie fasst das Zeichen sogleich als unheilverkündend für Klytaimestra auf (τάδ' αὐτῇ δυσπρόσοπτ' ὄνειρατα, 460), und auch der Chor ahnt in ihm das Nahen der Dike und singt ein von Hoffnung belebtes Lied (479 ff.)⁷¹. Der Traum hat also hier die Funktion einer *Entspannung*, und zwar einer sich über mehrere Stufen erstreckenden Entspannung. Der Interpretation von Tycho v. Wilamowitz, nach der das Motiv eine nur „momentane Stimmung“ erzeugen soll, da schon in der nächsten Szene mit Klytaimestra von dem schwachen Hoffnungszeichen keine Rede mehr sei (S. 178), kann ich mich nicht anschliessen. Denn gerade der *ἀγών* zwischen Klytaimestra und Elektra ist nur möglich auf Grund des Traumes. Aus ihm schöpft Elektra den Mut, in solcher Weise gegen ihre Mutter aufzutreten. Die Szene ist nichts anderes als der vollkommene Triumph der Unterdrückten über ihre Unterdrückerin. Elektra ist die moralische Siegerin, Klytaimestra wird in allem ins Unrecht versetzt. So dehnt sich die Entspannung vom Bekanntwerden des Traumes (1) über das Chorlied (2) zum Triumph Elektras (3)⁷² aus, wobei es offenkundig ist, dass Stufe 2 und 3 nur Auswirkungen von 1 sind. Den Abschluss der Entspannungsfolge bildet ein Gebet der geängstigten Königin an Phoibos *προστατηρίου*, zu dem sie um *λύσεις* fleht. Wie im König Oidipus an der homologen Stelle, so folgt auch hier eine scheinbare Erfüllung. Der Pädagoge kommt mit der Nachricht vom Tode des Orestes, womit die *Spannung* wieder einsetzt.

71)

ὑπεστί μοι θάρος,
ἀδυνατόων κλύουσιν
ἄγχιος ὀνειράτων.

und 499 ff.:

ἢ τοι μαντεῖται βροτῶν
οὐκ εἰσὶ ἐν δεινοῖς ὀνείροις οὐδ' ἐν θεοφάτοις,
εἰ μὴ τόδε φάσμα νυκτός ἐν κατασχῆσει.

72) Treffend weist Schadewaldt (a. a. O. S. 87) darauf hin, dass die Form des Agons hier eine „Stufe des Aufbaus“ sei und nicht wie bei Euripides in den meisten Fällen ein eigenes Leben führe.

Das erste Wort auf die Unglücksbotschaft gehört Elektra: Wie bin ich elend! Dieser Tag zerstört mich! (674), bricht es aus ihr heraus, bevor noch die Mutter zu einer Äußerung kommt. Elektra ist gänzlich zusammengebrochen; ihr Sturz ist nach der durch den Traum erweckten freudigen Zuversicht um so tiefer, und nun triumphiert Klytaimestra ihrerseits. Die beiden Triumphe sind Ausdruck des gewohnten Rhythmus von Entspannung und Spannung, auf den auch hier wieder das Traummotiv abgestimmt ist.

Diese Rücksichtnahme auf die Dynamik zeigt sich in der Formulierung des Traumes, die sich von der aischyleischen — wir haben uns dies als dritten Punkt gemerkt — darin unterscheidet, dass sie eine doppelte Auslegung möglich macht. Bei Aischylos kann der Zuschauer nichts anderes als Gefahr für Klytaimestra aus den schreckenerregenden Bildern herausempfinden, Sophokles jedoch hat die Fassung zweideutig gehalten. Klytaimestra selbst ist im Ungewissen, ob sie sich den Traum zum Guten oder zum Schlechten auslegen soll. Das *δισσωρ ὄνειρον* von V. 645 ist unbedingt als „zweideutig“ zu verstehen; darin zwei verschiedene Träume erkennen zu wollen, von denen uns Chrysothemis nur den einen kundgetan habe, erweist sich ohne weiteres als verfehlt. Denn die Doppeldeutigkeit ist Voraussetzung für die Gebetsszene und die anschließende Meldung des Pädagogen, für die sonst der Boden nicht vorbereitet wäre. Erst so ergibt sich die Möglichkeit, aufs neue Spannung zu erregen, da einem Aufatmen und Frohlocken Klytaimestras bei der Todesnachricht keine schlechte Vorbedeutung des Traumes entgegensteht, so dass sie ihn sogleich in gutem Sinne aufzufassen vermag und beim Schwinden der letzten düsteren Schatten einen vollen Triumph über ihre Tochter davonträgt. Die Amphibolie des Traumes, welche zuerst *Elektra* gestattet, ihn günstig zu deuten, und nachher *Klytaimestra*, dient also gleichen Absichten wie die Ambivalenz des Orakels in den Trachinierinnen⁷³, nur dass bei diesen beides, Spannung und Entspannung, vom Spruch ausgeht, während der Traum in der Elektra nur der Entspannung wegen da ist und die erneute Spannung nicht bewirkt, sondern in seiner Formulierung nur den Raum offenlässt, dass diese erregt werden kann, ohne in ihm ein Hindernis zu finden.

Damit ist natürlich auch ein Urteil über die Bedeutung des Traummotivs innerhalb unseres Dramas ausgesprochen. Als reines Mittel der Entspannung ist seine Funktion beschränkt auf die unmittelbar folgende Szene, d. h., es ist nicht mehr wie im König Oidipus oder den Trachinierinnen Drehpunkt des gesamten dynamischen Ablaufes. Zum erstenmal sehen wir die bisher stets ansteigende Entwicklungslinie im Gebrauch von mantischen Motiven sich neigen. Schon die Tatsache, dass der Traum zur Entspannung benutzt wird, macht dies klar. Trotzdem ist das Motiv keineswegs nur noch ein Requisit. Seine Verwendung ist höchst raffiniert und ganz allgemein bezeichnend für die Art und Weise, in der fremdes Gut übernommen wird. Offensichtlich existiert der Begriff der Originalität und des Plagiats nicht, denn Technisches und Motive werden ohne Scheu aufgegriffen. Das Bemühen geht nur dahin, dem Übernommenen neue Seiten abzugewinnen, es in ein anderes

73) Sowohl in der Elektra als auch in den Trachinierinnen hat Sophokles in ähnlicher Weise und zu gleichem Zweck (Schaffung einer zweiten Möglichkeit um der Dynamik willen) die *Vorlage eigens umgeändert*. Der technische Charakter von Traum und Orakel manifestiert sich hierin sehr schön.

Licht zu tauchen, den Akzent zu verschieben. Dass dies Sophokles gelang, bedarf keiner weiteren Erläuterungen. Dabei ist es bewundernswürdig, in welchem Masse er den Traum seiner eigenen Art entsprechend umzuändern verstand; man könnte beinahe von einer Assimilation sprechen, da die Technik der Entspannung, in deren Dienst er das Motiv stellte, für unseren Dichter wesentlich ist. Der Traum ist deshalb wichtig, mag er auch nur ein Mittel neben anderen sein (die zweite Entspannung bringt die Anagnorisis, die dritte und endgültige der Sieg) und seine angestammte Aufgabe, zu spannen, hier nicht ausüben. Festzuhalten ist immerhin, dass er noch immer zur Gestaltung der Dynamik verwendet wird.

4. Die Spätzeit (Oidipus auf Kolonos)

Man hat bei den Orakeln des Oidipus auf Kolonos von jeher ihre Bedeutung anerkannt, sie sogar etwas überschätzt. Richtig ist freilich, dass Voraussetzungen und Handlung der Tragödie auf ihnen beruhen. Schon die Exposition wird durch den Spruch gegeben. Auf dem Kolonos, im Heiligtum der Eumeniden, hofft der verstossene, blinde Oidipus sein Bettlerdasein zu beenden (V. 84 ff.):

Ihr Hehren, mächtgen Blicks! In diesem Land,
Da ich an euerm Sitz mich niederlasse,
Seid mir und seid Apollon nicht unhold,
Der, als er jenes viele Böse aussprach,
Mir diese Ruh nach langer Zeit verhieß,
An meiner Irrfahrt Ziel, wo ich der hoch-
Erhabnen Götter Obdach finden würde,
Das jammervolle Leben da zu enden,
Ein Segen denen, die mich aufgenommen,
Ein Fluch für jene, die mich ausgestossen —
Und Bürge ist, dass mir ein Zeichen komme,
Ein Glanz von Zeus, ein Donnern oder Beben.

Was hier angekündigt ist, erfüllt sich in der letzten Szene, wo der Greis auf wunderbare Weise entrückt wird. Wenn seine Verklärung das τέλος des Dramas ist, so ahnen wir wohl sogleich, welche Gefahr dieser Stoff in sich birgt. Es fehlt dem Verklärungsmotiv an und für sich das echte dramatische Leben, und es bedurfte eines Dramatikers wie Sophokles, um ein breites, episches Dahinfließen zu vermeiden und das Mittelstück des Dramas mit Kampf und Spannung zu erfüllen. Geschickt wird schon zu Anfang in Frage gestellt, ob Oidipus ein Asyl gewährt werde. Denn als der Chor seine Abkunft wissen will, gerät der Dulder in grösste Bedrängnis, da er damit rechnet, man werde ihn aus Furcht vor einer Befleckung abweisen, sobald er seinen Namen genannt habe. Er versucht deshalb einer Antwort auszuweichen, aber der Chor dringt in ihn, so dass ihm schliesslich nichts anderes mehr übrig bleibt, als zu bekennen: Ich bin Oidipus. „Hinweg! Weiter! Entschreite dem Land!“ ist das erste, was ihm der Chor entsetzt zuruft. Schliesslich aber lässt er sich dazu bringen, die Entscheidung über ein Bleiben des Greises dem König zu überlassen. Alles ist noch in der Schwebe. Dazu verstärkt die Unsicherheit der Situation noch der Umstand,

dass Oidipus nicht wie bei Euripides wissentlich den Kolonos aufsucht, sondern ganz ahnungslos dorthin gelangt. Absichtlich verschweigt der Spruch die genaue Örtlichkeit und spricht nur von einer *θεῶν σεμνῶν ἔδρα* (89), was Oidipus nicht zum vorneherein auf den Eumenidenhain des Kolonos beziehen kann, da alle Gottheiten *σεμνοί* sind. Erst als er ihn betritt, erinnert er sich des Orakels. Seine Form ist natürlich der Spannungserregung zuliebe so vage gehalten. Wird Oidipus wirklich *hier* Ruhe zuteil? Meint der Spruch den Kolonos?

Nun entgeht es indessen niemandem, dass die beiden angetönten Motive — ob Oidipus das Orakel richtig auslege und ob ihn der König in seinem Lande dulden werde — nicht spannungsreich genug sind, um die Dynamik der ganzen Tragödie zu bestreiten. Deshalb führt der Dichter, noch bevor die erste Gefahr gebannt ist, also noch vor dem Erscheinen und dem günstigen Bescheid des Theseus, ein neues Gefahrenmoment ein. Ismene bringt aus Theben schlechte Nachricht. Denn auch dort hat man Kenntnis vom Spruch erhalten, nach dem der Besitz von Oidipus' Person zum Segen wird, seine Verstossung aber zum Fluch. In kurzem wird daher Kreon kommen, um ihn mitzunehmen — allerdings nicht nach Theben. Nur in der Umgebung will er ihn aus Angst vor Ansteckung ansiedeln. Da Oidipus dies vernimmt, verwahrt er sich aufs bestimmteste gegen eine solche „Heimführung“, und immer deutlicher zeichnet sich der bald beginnende Kampf ab, zu welchem dem schwachen Greis Theseus, der sich inzwischen für seine Aufnahme ausgesprochen hat, alle Hilfe anbietet. Kaum ist er gegangen, tritt Kreon auf und versucht mit heuchlerischen Worten Oidipus zu einem freiwilligen Mitkommen zu bewegen. Nachdem dies fehlgeschlagen, greift er zur offenen Gewalt und zeigt seine ganze Gemeinheit, indem er den Vater ausser der Ismene, deren er sich schon vorher bemächtigte, auch der Antigone, seiner letzten Stütze, beraubt. Im Augenblick der höchsten Not greift jedoch Theseus ein. Er bringt Oidipus seine Töchter zurück und zwingt Kreon, unverrichtetersache abzuziehen. Doch selbst jetzt ist der Zeitpunkt für die Verklärung nicht gekommen. Es wartet Oidipus eine noch grössere Bedrängnis. Sein Sohn Polyneikes, der mit einem argivischen Heere nach Theben zieht, um seinen Bruder zu bekriegen, sucht Unterstützung bei seinem Vater. Er beruft sich ebenfalls auf das Orakel, das jenem Sieg verheisst, der Oidipus für sich gewinne. Man hat Sophokles diese Szene schon absprechen wollen, auf Grund von Unstimmigkeiten, und weil der Hass, mit dem Oidipus seinem Sohn begegnet, für „modernes Empfinden“ unbegreiflich erschien. Allein für den Dichter hat dieser Hass seine völlige Berechtigung. Nie hat sich bisher Polyneikes um das Schicksal seines Vaters, der in tiefstem Elend umherirrt, bekümmert. Erst als er ihn braucht, erinnert er sich an ihn. Und dennoch widerspricht es im Innersten dem Wesen der menschlichen Natur, der Liebe gegen das eigene Geschlecht zu entraten. Das fühlt auch Oidipus, und deshalb sträubt er sich so heftig dagegen, seinen Sohn überhaupt zu sehen. Er weiss, dass ihm jetzt die grösste Versuchung bevorsteht, nämlich nachzugeben. Den letzten und schwersten Kampf vor seiner Verklärung hat er nun zu kämpfen. Er muss festbleiben; sein Weg ist ihm vorgeschrieben, und ein Schwachwerden wäre gleichbedeutend mit einer Niederlage.

Das ganze Drama zerfällt also in drei sich steigernde Spannungsetappen. In der ersten ist das erregende Moment die Ungewissheit, ob Oidipus hier ein Asyl finden

werde. Diese Stufe ist relativ noch spannungsarm, da die Figur des Theseus ein Entsprechen der Bitte eines Hilfesuchenden wahrscheinlich macht. Die eigentlich dramatische Bewegung bringen erst die zweite Etappe durch die Auseinandersetzung mit Kreon und in noch höherem Masse die dritte mit ihrer Abweisung des Polyneikes. Beide sind aber nur möglich auf Grund des Orakelspruches, denn er ist die Voraussetzung für das Interesse, welches sowohl Kreon als Polyneikes für Oidipus bekunden. Der Spruch veranlasst sie zu erscheinen, um den Greis durch Zwang oder Überredung für sich zu gewinnen. Er ist das Agens, welches die Handlung des mittleren Teiles in Bewegung setzt und so der Tragödie ihren dynamischen Ablauf sichert. Wie wichtig indessen das Orakel auch für die Ökonomie zu sein scheint, so ist es doch nötig, eine Einschränkung anzubringen. Bisher ging stets vom *Inhalt* der Weissagung oder des Traumes die Spannung aus, da er das erregende Moment in sich selbst trug, ob er nun ein drohendes Unheil verkündete oder (wie in der Elektra) ein künftiges Glück. Im Oidipus auf Kolonos hingegen, wo der Spruch, auf seine allgemeinste Form gebracht, besagt, dass „mit denen, die Oidipus für sich gewinnen, der Sieg sei“ (1332), fehlt alles Stimmungshafte. Mit anderen Worten: Das Orakel bewirkt die Spannung nicht direkt, sondern nur indirekt. Es hat hier nur noch die Funktion der *Motivierung*, und die Spannung erwächst erst aus dem Geschehen heraus, welches der Spruch in Gang brachte.

Dass das Orakel dem Zwecke der Motivierung dient, ergibt sich auch aus der Art der Umgestaltung, die es in den verschiedenen Szenen erfahren hat. Am Anfang des Stückes soll das Interesse Athens an Oidipus motiviert werden, weshalb V. 92 f. den Segen betont, der mit der Aufnahme des Duldners verbunden ist:

— κέρδη μὲν οἰκήσαντα τοῖς δεδεγμένοις,
 ἄτην δὲ τοῖς πέμψασιν, οἳ μὲν ἀπήλασαν.

Dieser Verheissung liegt der Gedanke einer späteren Kriegsmöglichkeit zwischen Athen und Theben zugrunde, in welchem Falle Oidipus den Thebanern zum Verhängnis würde. Eine etwas andere Form hat der Spruch dann später in der Polyneikesszene (1331 f.):

εἰ γάρ τι πιστόν ἐστιν ἐκ χρηστηρίων
 οἷς ἂν σὺ προσθῇ, τοῖσδ' ἔφασκ' εἶναι κράτος.

Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen lässt leicht erkennen, dass es sich um dasselbe Orakel handelt, da sie letztlich inhaltlich dasselbe besagen⁷⁴. Trotzdem ist ein Widerspruch da, indem dem späteren Orakel ganz andere Voraussetzungen unterschoben werden. Denn hier bezieht es sich auf den Kampf der Brüder, also auf einen Gegensatz Theben–Argos, und der Kampf spielt sich nicht erst in ferner Zukunft ab, sondern ist (nach dem Wortlaut zu schliessen) schon ausgebrochen. Diese Unstimmigkeit folgt aus dem Bemühen des Dichters, auch das Interesse des Polyneikes mit dem *einen* Orakel zu motivieren, obwohl sich dieses Interesse mit dem der Athener nicht auf einen Nenner bringen lässt. Die eben erwähnten Widersprüche fallen indessen nicht auf, weil zwischen der Anfangs- und der Polyneikesszene, die ich der Verdeutlichung wegen nebeneinander stellte, die Ismenesszene liegt.

74) An der Identität ist nicht zu zweifeln. Das mittlere Orakel, das der Kreonesszene, ist identisch mit dem des Anfangs wie auch mit dem der Polyneikesszene (vgl. V. 416 f.). Also sind alle drei miteinander identisch.

Ihr Orakel hat bald die Voraussetzungen des Anfangsorakels, bald die des Orakels in der Polyneikesszene, doch ist der jeweilige Übergang raffiniert und kaum bemerkbar. Nachdem Ismene zuerst in einer längeren Partie vom entbrannten Bruderzwist erzählt hat, kommt sie unvermittelt auf das Orakel zu sprechen (388 ff.):

Oid.

Was ist geweisst?

Is. Dass Theben dich lebendig oder tot

Begehren wird um seiner Wohlfahrt willen.

Oid. Wem käme Heil von einem Mann wie mir?

Is. In dir, verlautet, ruhe ihre Macht.

Da sich diese Verse unmittelbar dem Bericht von der Entzweiung des Polyneikes und Eteokles anschliessen, bezieht man das Orakel unwillkürlich auf den gegenwärtigen Konflikt Theben–Argos. Doch schon V. 402 (Schwer träfe sie's, blieb' ungeehrt dein Grab) gilt deutlich die Voraussetzung des Anfangsorakels, ebenso V. 409 ff., wo Ismene auf Oidipus' Weigerung, mit Kreon zu gehen, antwortet:

Is. Schwer, wahrlich, wird das die Kadmeer treffen.

Oid. Ist eine Fügung sichtbar worden, Kind?

Is. Sie schlägt dein Zorn, wenn sie dein Grab betreten.

Nun erkundigt sich Oidipus nach der Quelle ihres Wissens und erfährt, dass die Thebaner das delphische Orakel befragt haben (412–415). Hier haben wir wiederum einen plötzlichen Umschlag, da die Orakelbefragung doch nur einen Sinn hat in der Geschichte vom Bruderzwist, wie denn auch Oidipus im nächsten Vers fragt, ob beide Söhne Kenntnis von diesem Spruch hätten. In der sich anschliessenden Rede kommt er nun auf den bevorstehenden Krieg der Brüder, wobei er dem Wunsch Ausdruck gibt, bei ihm möge die Entscheidung über den Kampf der beiden liegen (422 f.), was sehr deutlich die Beziehung des Orakels auf die gegenwärtige Situation zeigt. Noch deutlicher ergibt sich dies aus dem Schluss der Rede, wo Oidipus geradezu sagt, seit er von Ismene das Orakel vernommen habe, wisse er, dass Polyneikes und Eteokles aus ihrer Herrschaft über Theben keinen Gewinn ziehen würden (450 ff.). Ja selbst das Kommen des Kreon wird hier mit dem Konflikt der Brüder motiviert, während dieser doch sonst Oidipus in seinen Besitz bringen will, um in einem späteren Krieg mit Athen den Thebanern den Sieg zu sichern⁷⁵. Aber schon in den

75) Vgl. besonders die Szene, in der Theseus zum erstenmal auftritt und Oidipus ihn bittet, ihm gegen Kreon beizustehen. Auf die Frage, weshalb man ihn denn jetzt heimschaffen wolle, teilt Oidipus dem König das Orakel folgendermassen mit (603 ff.):

Oi. Der Mund der Gottheit wird sie also zwingen

Th. Was ist geweisst, das sie fürchten müssen?

Oi. Dass sie geschlagen würden von Athen.

Es folgt eine lange Partie, in welcher er Theseus von der Möglichkeit eines künftigen Krieges zu überzeugen sucht. Sollte es einmal dazu kommen, so werde sein Leichnam schlafend und kalt in der Tiefe liegen und das Blut der Feinde trinken (621 f.). Auch nachher ist die Meinung absolut die, dass Kreon wegen der Gefahr, die Theben einst von Athen droht, erscheint, und nicht wegen des Bruderkrieges. So hält ihm Oidipus V. 784 ff. vor:

Du kommst, nicht um nach Hause mich zu führen,

Nein, an der Grenze nur mich anzusiedeln,

Dass Theben von Athen nicht Schaden leide.

nächsten Versen (457 ff.) hat wieder die Voraussetzung des Anfangsarakels ihre Gültigkeit, indem Oidipus den Athenern für seine Aufnahme grossen Lohn verspricht. Die Mittelstellung, die das Orakel dieser Szene einnimmt, prägt sich sehr schön in seinem Wortlaut aus (389 f.):

οὐ τοῖς ἐκεῖ ζητητὸν ἀνθρώποις ποτὲ
θανόντ' ἔσσεσθαι ζῶντα τ' εὐσολας χάριν.

In Hinsicht auf die Voraussetzungen des Anfangsarakels steht das *θανόντα*, welches allein sinnvoll ist, da ein Krieg zwischen Athen und Theben noch in weiter Ferne liegt und der Leichnam des Oidipus Heil bringen wird. Das *ζῶντα* seinerseits soll ein Beziehen auf den in der Gegenwart vor sich gehenden Kampf der Brüder ermöglichen (vgl. V. 1341).

Wir sehen auch hier an der Art der Widersprüche, die sich aus dem Gebrauch des Spruches ergeben, seine technische Funktion. Er ist ein bequemes Mittel, um das Interesse aller drei Parteien an Oidipus zu motivieren und so ihren dramatischen Zusammenstoss herbeizuführen. Dabei gehört auch das Orakel zu den wunderbaren Elementen, die reicher als sonst vorhanden sind. Es ist somit auch in den Dienst der Rührung gestellt, was ja in diesem Stück die Aufgabe des Religiösen und Numinosen ist. Diese Nebenfunktion sowie unsere Feststellung, dass der Spruch der Motivierung nutzbar gemacht ist und die Spannung nicht mehr direkt von ihm ausgeht, lassen die Wandlung ahnen, welche die Technik der Verwendung von Weissagung und Traum in der letzten Periode des Sophokles erfahren hat. Das Motiv der Mantik hatte sich verbraucht und wurde zu anderen Zwecken herbeigezogen. Im Philoktet vom Jahre 409 spielt der Spruch nur eine geringe Rolle, es ist — wie Kranz sagt⁷⁶ — „die eigentliche Handlung von seinem Drucke ganz befreit“.

Zur Herkunft des Orakels ist zu sagen, dass es sich kaum um ein vaticinium ex eventu handelt (Robert I 35 ff.), sondern um eine Erfindung des Dichters, so gut wie das ganz ähnliche der Herakliden (1030 ff.) eine Erfindung des Euripides ist. Dort ist der Beweis noch zu erbringen, denn in der voreuripideischen Sagenform wird Eurystheus von Iolaos in der Schlacht getötet, so dass der Spruch gar nicht denkbar ist. Bei Euripides haben ihn erst die Einführung Alkmenes und die politische Tendenz, welche den Schluss der Tragödie bestimmt hat, möglich und nötig gemacht. Aber auch bei Sophokles spricht nichts gegen die eigene Erfindung, sobald man zugibt, dass überhaupt der ganze Stoff seine freie Schöpfung ist⁷⁷. Aischylos kennt in seiner thebanischen Trilogie weder die Verbannung des Oidipus noch seine Bestattung auf dem Kolonos, und der Schluss der Phoinissen ist unecht; ein Späterer hat ihn hinzugedichtet. Ebenso ist das von Didymus im Kommentar zu V. 57 angeführte Bruchstück eines Orakels

*Βοιωτοὶ δ' Ἰπποῖο ποτιστείχουσι Κολωνόν,
ἐνθα λίθος τρικάρανος ἔχει καὶ χάλκεος οὐδός,*

später als der Oidipus auf Kolonos, wie auch die Notiz bei Pausanias I 30, 4, die den Kult bezeugt, auf das genannte Drama zurückzuführen ist.

76) Aufbau und Gehalt der Trachinierinnen, S. 37.

77) Vgl. Howald S. 126 f.

III. EURIPIDES

1. Verselbständigung einzelner Teile

Um das Charakteristische am Gebrauch, den *Euripides* vom Divinationsmotiv macht, zu verdeutlichen, erweist es sich als notwendig, einige allgemeine und bekannte Feststellungen vor auszuschicken und vor allem an *eine* Tendenz zu erinnern, die sich in den Stücken dieses Dichters immer mehr durchsetzt, an die Verselbständigungstendenz. Ihr erliegen allmählich alle Teile des Kunstwerkes. Am exponiertesten war seiner Natur nach das Chorlied. Es löst sich aus dem Verbande, wird zum reinen Intermezzo (*ἐμβόλιμον*). Aber nicht nur das Lied. Auch Teile der *Rhesis* verselbständigen sich. Als Beispiel sei hier nochmals auf den *ἀγών λόγων* hingewiesen. Wir sahen, wie er in der *Elektra* des Sophokles eine Stufe des Aufbaus bildet. Bei Euripides ist der Redekampf für die Ökonomie bedeutungslos; er ist ein Stück für sich, das die Handlung nicht weiter treibt, er ist „stabil“ und will auch für sich genommen werden. Am besten aber beleuchtet wohl die Form, welche Prolog und Epilog annehmen, diese ganze Entwicklung. In der voreuripideischen Tragödie ist offensichtlich der Versuch gemacht, die Exposition in die Handlung einzubeziehen. Aischylos und Sophokles haben sich bemüht, ihre Prologe dem Gesetz des Dramatischen zu unterwerfen, so dass sie anscheinend aus der Situation herauswachsen, die sie erst schaffen. Auf welche Weise hingegen Euripides gestaltet, ist sattem bekannt: Er entwickelt die Exposition zu einem ihrem Zweck entsprechenden *εἶδος*, wodurch eben sein Prolog entsteht, der nichts will als die Aufklärung des Zuschauers und so seinem Wesen nach ausserhalb der Handlung liegt. Wie der Prolog ist auch der *Epilog* ein äusserlich angehängter Bestandteil, denn seine Aussage steht meist in keinem Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Geschehen, sondern hat nur die Aufgabe, durch einen Ausblick in die Zukunft die Fabel abzurunden oder anzuknüpfen an historische, zur Zeit des Dichters bestehende Einrichtungen (Kulte, Hochzeitsbräuche usw.). In all den genannten Erscheinungen wirkt dieselbe Kraft: Der Typus setzt sich durch und führt zur „festen Typik der Handlungsteile“, welche der neuen Komödie, der Erbin der Tragödie, eignet.

Bei solcher Verselbständigung der Teile, die nur auf Kosten des Ganzen gehen kann, wendet sich der künstlerische Wille stets mit doppelter Intensität der Gestaltung des Einzelnen zu. Auf dem *Détail* liegt der Akzent, das Letzte wird aus ihm herausgeholt. So hat das Lied zwar seine dramaturgische Funktion beim späteren Euripides verloren, aber nun erhält es seine innere Berechtigung aus der Virtuosität seiner Komposition, die es in den Rang eines in sich selbst bestehenden kleinen Kunstwerkes erhebt. Auch die Bedeutung der *ἑμίλλαι λόγων* beruht ganz auf dem Formalen, auf dem Reiz des dialektischen Spiels, auf dem Schliff der Sprache.

Effektvolle Ausgestaltung erfahren indessen nicht nur die Lieder und gewisse andere leicht zu Verselbständigung neigende Gebilde wie der Agon, sondern auch ganze Szenen, die einem solchen Bestreben a priori entgegenzukommen scheinen,

da ihr Grundmotiv ein Maximum an Erregungsstoff in sich birgt. Solch dankbare, wirkungsvolle⁷⁸ und bewährte Motive werden immer wieder herangezogen. Es entsteht die *Schablonenszene*, die der Dichter an passender Stelle sozusagen einfach einschiebt. Natürlich trägt diese Technik zum weiteren Zerfall der Tragödie bei, denn die Schablonenszene ist ein Drama innerhalb des Dramas (vgl. z. B. die Euadne-szene der Hiketiden), so dass das Ganze sich in eine Anzahl untereinander relativ unabhängiger Episoden auflösen droht. Der *ἐπεισοδιῶδης μῦθος* erfährt schon die Kritik von Aristoteles⁷⁹. Die sprechendsten Beispiele solcher Art der Komposition haben ihm zweifellos die Dichter des 4. Jahrhunderts geliefert, wie uns der pseudo-euripideische Rhesos lehrt. Episoden finden sich zwar schon beim frühen Aischylos, aber mit Euripides bahnt sich eine ganz andere Entwicklung an, deren Bedenkliches darin liegt, dass es stets *dieselben* Motive sind, welche immer wieder verwendet werden. Dabei ergibt sich eine eigentliche Manier, mit bestimmten, beinahe requisitenhaften, stereotypen Mitteln zu arbeiten, eben der Schablonenszene. In den uns erhaltenen Stücken des Euripides haben wir beispielsweise nicht weniger als fünf Altarfluchtsszenen (Herakliden, Andromache, Herakles, Ion, Helena).

Alle diese Verselbständigungstendenzen rühren am Grundgesetz der dramatischen Kunst, am Gesetz *der Funktionalität der Teile*. Ist sie verloren, so kann auch von einer Gesamtspannung nicht mehr die Rede sein, da Spannung von der Unselbstständigkeit der Teile ausgelöst wird⁸⁰. Die einzelne Stufe wird selbständig; ihre Wirkung verpufft, mag sie auch noch so reich sein an Emotionalem und an spannenden Elementen, die sich nicht entfalten können, da das Erlebnis des Tragischen erst durch ihre richtige Organisation zustande kommt. Im weitgehenden Verlust der Funktionalität der Teile liegt der Grund für die bereits erwähnte Tatsache, dass die euripideischen Dramen dynamisch nicht mehr als Ganzes erlebt werden, wenigstens oft nicht, da *ein* Teil den nächsten stimmungsmässig nicht mehr genügend vorbereitet, sobald er nicht mehr in steter Rücksicht auf ihn geschaffen wurde, sondern Selbstzweck ist⁸¹. Wollte man den — natürlich naiven und groben — Versuch machen, die Spannungskurve solcher Stücke graphisch aufzuzeichnen, dann würde man scheinbar wie bei Sophokles ein mehrfaches Gebrochenwerden der Linie konstatieren. Was aber dort bewusste Kunst ist, nämlich der wohl dosierte Wechsel von Spannung und Entspannung, bedeutet bei Euripides ein Mangel, denn bei ihm ist das Auf und Ab der Kurve nur ein Ausdruck für den Zerfall, indem die einzelne Stufe als selbständiger Organismus häufig ihre eigene Dynamik mit eigener Entspannung hat, die aber für den Ablauf der Gesamtdynamik nicht förderlich

78) Von diesem Zug euripideischer Kunst spricht Aristoteles p. 1453 a 29. *τραγικὸς* heisst hier nicht „tragisch“ in der modernen von Schelling und Hegel geschaffenen Bedeutung des Wortes, sondern „wirkungsvoll, eindrucksvoll“. Vgl. auch Quintilian 10.1.68 *in adfectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis qui in miseratione constant facile praecipuus*.

79) Poet. p. 1451 b 33. Seine Definition lautet: *λέγω δ' ἐπεισοδιῶδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι*.

80) Vgl. S. 8.

81) Darum wird jetzt der Prolog so wichtig, welcher die zum Verständnis notwendigen Winke enthält. Man sieht, wie der Dichter dem Publikum gegenüber bereits ein gewisses Misstrauen hegt.

(Sophokles!), sondern hinderlich ist. Diese Auflösungserscheinungen sind selbstverständlich nicht in allen Tragödien zu beobachten und — wenn sie da sind — nicht überall in gleichem Masse. Unter den frühen Dramen und ausnahmsweise auch wieder unter den ganz späten finden sich solche, an deren Einheit nicht gezweifelt werden kann. Dann zeigt es sich, dass Euripides hinsichtlich der Dynamik viel grössere Ähnlichkeit mit Aischylos hat als mit Sophokles, denn die Spannung verläuft bei den Stücken, die eine Einheit darstellen, geradlinig, wie wir uns das von Aischylos her gewohnt sind.

Ziehen wir die Folgerung, die sich aus dem bisher Ausgeführten für unser Thema, die Verwendung von Traum und Orakel, ergibt: Da Euripides oft keine Gesamtspannung mehr durchzuhalten und organisch zu steigern vermag, werden wir *eines* zum vornherein erwarten, nämlich dass sich seine Technik aufs stärkste unterscheide von der des Sophokles, dessen Bestreben es war, das Divinationsmotiv der Dynamik des Ganzen dienstbar zu machen, indem er Voraussage und Erfüllung möglichst weit auseinanderlegte und die zweite Möglichkeit in die Formulierung direkt einbezog oder doch Rücksicht auf sie nahm. Und wirklich hat für Euripides, bei dem die einzelne Szene immer wichtiger wird, wieder meist das Gesetz der unmittelbaren Erfüllung seine Geltung. Die Funktion der Sprüche ist somit eng begrenzt. Am deutlichsten ersehen wir das aus der überraschenden Tatsache, dass Euripides mit einer einzigen Ausnahme (den Troerinnen) Traum und Orakel nur in zwei Fällen gebraucht, beim Anagnoris- und Selbstopfermotiv⁸². Beide Motive, besonders aber das letztere, werden zur Bildung von Schablonenszenen verwendet. Da die Schablonenszene eine in sich selbst ruhende, losgelöste Einheit bildet, leuchtet es ein, dass das in ihr wirksame Orakel auf sie beschränkt ist. *Es tritt also in den Dienst der Episode und (im Letzten betrachtet) in den des momentanen Effekts*, denn erst der Begriff des Effekts macht überhaupt die Existenz stereotyper Szenen verständlich. In diesen Gedankengang fügen sich auch die eben als Ausnahme erwähnten Troerinnen nicht nur ohne weiteres ein, vielmehr bestärken sie uns in ihm geradezu als ein Beispiel par excellence. Doch davon wird an entsprechender Stelle zu reden sein.

2. Das Anagnorisismotiv

a) Ion

Unter den drei Anagnoristragödien, die nun kurz zu behandeln sind, ist die älteste der Ion. Für ihn kann, was soeben über den episodenhaften Charakter der Wiedererkennungsszenen gesagt wurde, noch keine Gültigkeit haben, denn die Anagnorisis findet erst am Schluss statt, sie bringt mit anderen Worten die *endgültige* Entspannung. Wenn also (um einmal an Stelle der modernen psychologischen Begriffe „Spannung“ und „Entspannung“ die der logischen Sphäre entstammenden des Aristoteles zu gebrauchen) die *λύσις* aus der Anagnorisis sich ergibt, so muss

82) Ausser acht gelassen sind selbstverständlich auch hier jene Stellen, in denen das mantische Zeichen ganz belanglos zur Motivierung nebensächlicher Dinge nur gestreift wird.

notwendigerweise die ihr vorangehende *δέσις* in der vorläufigen Verhinderung dieser Anagnorisis bestehen. Das eine Grundthema beherrscht das Stück von Anfang bis zum Ende; der Ion gehört durchaus zu den Stücken des Euripides, die ein Ganzes darstellen. Erst die taurische Iphigenie und noch deutlicher die Helena werden die oben behauptete episodische Verwendung des Anagnorismotivs erweisen.

Die Tatsache, dass die gesamte Dynamik des Dramas getragen ist von dem *einen* Motiv der Wiedererkennung, setzt vom gegenseitigen Verhältnis der sich zusammenfindenden Personen ein Maximum an Erregungsstoff voraus. Am spannungsreichsten ist dieses Verhältnis, wenn zwei durch die engsten Bande des Blutes und der Natur miteinander Verbundene sich aus Unkenntnis des andern als Feinde gegenüberstehen und infolge schicksalshafter Verknüpfung der Umstände sich gegenseitig zu vernichten drohen⁸³. Die Anagnorisis in dieser Form ist so wirkungsvoll, dass wir Aristoteles, der in ihr ein Element von erster „psychagogischer“ Kraft (Poet. 1450 a 33) sieht, nur beipflichten können. Das Motiv hat denn auch eine entsprechende Verbreitung gefunden⁸⁴. Schon bei Euripides ist die Entwicklung zur Schablonenszene mit Händen zu greifen. Die Anagnorismoi in unseren drei Stücken sind alle über einen Leisten geschlagen, sowohl dynamisch als auch motivisch. Ihre sehr weitgehende Übereinstimmung hat Schadewaldt aufs schönste dargetan⁸⁵.

Der Effekt dieser Szenen — das wurde schon gesagt — beruht auf der gegenseitigen Unkenntnis der beteiligten Personen. So wenig indessen z. B. Kreusa ahnen darf, dass sie sich anschickt, ihren eigenen Sohn vergiften zu lassen, so wenig dürfen umgekehrt dem Zuschauer die wahren Zusammenhänge verborgen sein. Er muss vielmehr von Anfang an über das Verwandtschaftsverhältnis der beiden orientiert sein. Denn soviel ist klar: Die ungeheure Spannung geht von der schrecklichen Gefahr aus, dass eine Mutter ihren Sohn tötet, und nicht von dem allgemeinen Umstand, dass nun ein Mord geschehen wird. Ist der Zuschauer nicht „vorwissend“, dann wird

83) Vgl. Ar. Poet. 1453 b 19: *ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίας ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῖ, ταῦτα ζητητέον*. Im Folgenden hält Aristoteles von den verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten solcher Szenen jene für die beste, wo einmal die schreckliche Tat nicht ausgeführt, sondern im letzten Augenblick durch den Anagnorismos verhindert wird und des weitern der Täter nicht bewusst, sondern unwissentlich handelt.

84) Schadewaldt (a. a. O. S. 256) führt seine häufige Verwendung auf „gewisse innere Tendenzen des euripideischen Dichtertums“ zurück, indem er die Anagnorisis als einen Ausdruck des Tyche-Erlebnisses wertet, das Euripides in der Periode von ca. 415–410 besonders beschäftigt habe. Zur Stützung seiner These führt er Hel. 711 und Ion 1512 (zu nennen wäre auch noch Iph. Taur. 475 ff.) an, Stellen, in denen er das „gedankliche Komplement zu der Handlung der Anagnoristragödien“ erblickt, worin ich ihm jedoch schon deswegen nicht beistimmen kann, weil der Tychegedanke als ein Allgemeinplatz durchaus nicht auf die Anagnoristragödien beschränkt ist (ich erinnere etwa an den stereotypen Dramenschluss *πολλὰ μοῖραι τῶν δαιμονίων, πολλὰ δ' ἄελλπος κραίνουσι θεοί· καὶ τὰ δοκηθέντ' οὐκ ἐτελέσθη, τῶν δ' ἄδοκῆτων πόρον εὗρε θεός* — der sich bereits in der Alkestis von 438 und dann wiederholt in den frühen Dramen findet). Überhaupt ist es aus prinzipiellen Überlegungen heraus a priori wahrscheinlich, dass künstlerische Gründe den Dichter bewegten, wenn er mehrmals zum gleichen Motiv griff.

85) A. a. O. S. 214, Anm. 1.

er um das ganze anhaltende Spannungserlebnis kommen, um statt dessen eine Überraschung zu erleben, die in einem Augenblick verpufft. Ich lasse hierzu Lessing sprechen, welcher in diesem Zusammenhang (aber am Beispiel des Kresphontes) folgendermassen argumentiert: „Es ist wahr, unsere Überraschung ist grösser, wenn wir es nicht eher mit völliger Gewissheit erfahren, dass Aegisth Aegisth ist, als bis es Merope selbst erfährt. Aber das armselige Vergnügen einer Überraschung! Und was braucht der Dichter uns zu überraschen? Er überrasche seine Personen, so viel er will; wir werden unser Teil schon davon zu nehmen wissen, wenn wir, was sie ganz unvermutet treffen muss, auch noch so lange vorausgesehen haben. Ja, unser Anteil wird um so lebhafter und stärker sein, je länger und zuverlässiger wir es vorausgesehen haben.“

Diese Aufgabe, dem Zuschauer das nötige Vorwissen zu vermitteln, übernimmt nun der vielgeschmähte euripideische *Prolog*, den Lessing in der Hamburgischen Dramaturgie, 48.49. Stück, im Anschluss an Diderot verteidigt. Man mag sich zu seinen Ausführungen stellen wie man will — für die Anagnorisistragödien jedenfalls haben sie ihre unbestreitbare Richtigkeit, wovon man sich leicht an Hand des wiederholt zitierten Buches von Petersen überzeugen kann. Denn nirgends ist Petersen, der bekanntlich Lessings Ideen wieder aufnimmt und den Nachweis ihrer Brauchbarkeit anzutreten versucht, indem er sie auf alle in Frage kommenden Dramen anwendet, so schlagend in seiner Beweisführung wie in den Wiedererkennungstücken. Schlegels Modernisierung des Ion, die auf den Prolog verzichtet, würde allein schon genügen, um die Technik des Euripides zu rechtfertigen. Eine andere Frage ist höchstens die, ob der Dichter in seinen Prologreden nicht mehr als nötig verrate, so dass dieses Zuviel der angestrebten Wirkung eher abträglich sei als förderlich. Demgegenüber ist jedoch zu betonen, dass Euripides im Prolog noch vieles offen lässt; nur das eine wird vorausgesagt, das andere verschwiegen. Er arbeitet durchaus auch mit dem *Nichtwissen*, um den Zuschauer zu spannen, und Wilamowitz übertreibt, wenn er Herakles, Berlin 1889, I, 9 behauptet, Euripides gehe nicht darauf aus, „die gemeine Spannung des Publikums zu erregen“⁸⁶. Hier das Thema der *θεοὶ πολλοὶ λόγιζοντες* zu behandeln, würde zu weit führen. Dennoch dürfen einige Beispiele für das Verschweigen von Dingen, die für den Fortgang der Handlung wichtig sind, nicht fehlen. Führen wir gerade unsere Anagnorisistragödien an: Iph. Taur. V. 85 ff. erzählt Orest in einer als zweiter Prolog zu wertenden Partie von Apolls Befehl, das Land der Taurier aufzusuchen und das Agalma zu holen. Über den Erfolg oder Misserfolg der Mission hat sich der Gott indessen ausgesprochen (V. 91: *τὸ δ' ἐνθάδ' ὁδὸν ἐροῦμένη πέλα*). Alles ist in der Schwebe. Ähnlich erklärt in der Helena die Titelheldin nach Befragung der Theonoe (sie weiss nun, dass Menelaos nicht tot ist und kommen wird), *eines* habe ihr die Priesterin nicht gesagt, nämlich ob ihr Gatte auch gerettet werde, wenn er hier erscheine. Sie selbst habe vergessen, danach zu fragen, so sehr habe sie die Nachricht, dass er noch lebe, in Freude versetzt (535 ff.). Wiederum breitet sich über das ganze folgende Geschehen

86) Unter „gemeiner“ Spannung versteht Wilamowitz anscheinend Spannung durch Nichtwissen. Natürlich soll nicht bestritten werden, dass das Nichtwissen für das Spannungserlebnis von viel geringerer Bedeutung ist, als man gemeinhin annimmt. Es indes gänzlich zu negieren, ist nicht angängig.

eine Atmosphäre der Ungewissheit aus. Dabei ist der Nachdruck bemerkenswert, mit welchem dem Zuschauer sein Nichtwissen ins Bewusstsein gerufen wird. Aber Euripides geht noch weiter. Er hält sein Publikum nicht nur im Ungewissen, er führt seine Erwartungen geradezu in falsche Richtung, z. B. Med. 374 f., Bakch. 50 ff. Unter allen Prologen lässt als einzige Ausnahme der der Alkestis keinen Zweifel am Verlauf der Handlung zu. Apollon will V. 65 ff. den Thanatos von der Nutzlosigkeit seines Widerstandes überzeugen; er spricht von einem Mann, der im Auftrage des Eurystheus nach Thrakien ziehe, um ein Gespann sich zu verschaffen. Dieser werde auf seiner Reise im Hause des Admet einkehren und dessen Frau den Armen des Todes mit Gewalt entreissen. — Kaum ist Alkestis gestorben, erscheint auch schon Herakles und gibt in beinahe gleichen Worten wie Apollon im Prolog⁸⁷ den Zweck seines Auszuges an (476 ff.), so dass sogleich jedermann in ihm den verheissenen Retter der Alkestis erkennen muss und das Folgende in seiner ganzen Geradlinigkeit — es gibt tatsächlich keinen Rückschlag, keine Überraschung — durchschaut. Doch hier ist der Grund für diese sonst ganz ungewöhnliche Gestaltung klar zu sehen: Die Alkestis wurde an Stelle eines Satyrdramas gespielt, womit gefordert war, dass das Stück heiteren Charakters sei und für den Zuschauer der glückliche Ausgang von vorneherein feststehe. Normalerweise aber bleibt trotz des Prologs noch genug Raum für Spannung durch Nichtwissen. Denn selbst wenn das Endergebnis der Handlung gegeben ist, so ist doch ihr Gang noch völlig undeterminiert. Die Spannung konzentriert sich nicht mehr auf das Handlungsziel, sondern auf den Handlungsweg, der sich im Sinne eines Geschehens *παρὰ προσδοκίαν* vollzieht⁸⁸. Hier kann die Absicht nur die Überraschung des Zuschauers sein, und wir sehen, dass Lessing das Moment der Überraschung unterschätzt hat.

Bei der Bedeutung, die der Prolog für die Anagnorisistragödien vom Type des Kresphontes und ganz allgemein für die euripideischen Dramen hat, erhebt sich die Frage, was denn nun noch die Funktion von Traum und Orakel sei. Soviel ist ja klar: Prolog und Orakel stehen in einer engen Beziehung zueinander, da beide — wenn auch in verschiedenem Grade — das Kommende andeuten. Es ist deshalb eine naheliegende Vermutung, dass *der Prolog die Aufgabe des Divinationsmotivs zum Teil übernehme, d. h., dass sich die beiden konkurrenzieren*. Die Richtigkeit dieser Vermutung erhärtet etwa der Hinweis auf den Eingang der Hekabe. Im Prolog verkündet der Geist des Polydoros die Leiden, welche seiner Mutter warten. Nachdem er verschwunden ist, wird an Hand eines Traumes von Hekabe das gleiche dem Publikum nochmals mitgeteilt. Der Traum steht hier ganz im Schatten des Prologs, er ist funktionell nicht mehr erforderlich, sondern nur noch lyrisches Stimmungsmittel. *Euripides ersetzt allmählich die Orakelspruchtechnik durch die Prologtechnik und verwendet das Orakel nur noch für ganz bestimmte Aufgaben*. Diese Spezialisi-

87) Beidesmal fällt der Name des Eurystheus (66, 481); ἄρμα (483) nimmt das ὄχημα von 67 wieder auf; dem Θρήνη (67) entspricht der Θρήνη Διομήδης (483).

88) Man ist oft versucht, an Agathons Ausspruch zu denken (Nauck 2, Frg. 9):
 τάχ' ἂν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ' εἶναι λέγει,
 βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

Im Ion z. B. ist die ganze Entwicklung, die zum Anschlag Kreusas führt, nach dem Prolog wider alle Erwartung. Erwartet hätte man doch, dass die Schwierigkeiten vom Vater ausgehen würden.

sierung zeigt sich eben in der Beschränkung auf das Anagnorisis- und Selbstopfermotiv. Denn die Verbindung des Orakels mit dem Anagnorisismotiv, um das es sich jetzt handelt, ist nicht zufällig, sondern *kausal* und erwächst stets aus demselben künstlerischen Bedürfnis heraus, das wir nun zunächst durch die Betrachtung des Ion zu eruieren versuchen. Um den Auftritt zwischen Mutter und Sohn zu ermöglichen, muss der Dichter Xuthos fernhalten. Seine Abwesenheit wird motiviert durch die Befragung der Orakelstätte des Trophonios, wo er den Bescheid erhält, weder er noch seine Gattin würden kinderlos nach Hause gehen (408 f.). Unbestimmt und mehrdeutig ist der Spruch gehalten, was äusserlich damit begründet wird, Trophonios habe dem Apoll nicht vorgreifen wollen. Der wahre Grund ist natürlich ein anderer, auch das Orakel Apolls sagt ja dann nichts klares aus. Wir erfahren es von Xuthos, der aus dem Tempel tritt und Ion als seinen Sohn umarmt. Auf den Protest des Jünglings beruft er sich zur Erklärung seines Verhaltens auf den delphischen Gott. Wer dem König beim Verlassen des Tempels zuerst begegnen werde, sei sein Sohn, lautet das Orakel. Darauf Ion (537): *σὸν γεγῶτ' (sc. παῖδα) ἢ δῶρον ἄλλως* und Xuthos: *δῶρον, ὅντα δ' ἐξ ἐμοῦ*. Das letztere ist nun nicht mehr nur doppeldeutig, sondern enthält direkt eine Lüge⁸⁹. Ihr Zweck ist die Täuschung Kreusas und die sich daraus ergebenden Folgen. Die Königin ist zutiefst getroffen. Gegen Ion wendet sich ihr ganzer Hass. Sie beschliesst ihn umzubringen, wozu ihr ein ergebener Diener die Hand zu leihen bereit ist. Mit steigender Spannung erlebt der Zuschauer Phase um Phase des furchtbaren Anschlags, durch den eine Mutter unwissentlich ihren Sohn zu vernichten droht. Der Mordplan wird indessen im letzten Augenblick vereitelt, und jetzt setzt zum erneuten Schrecken die Gegenbewegung ein. Der empörte Ion trachtet nun seinerseits Kreusa nach dem Leben. Die Szene gipfelt in der Altarflucht der Königin — da erscheint in der höchsten Not die Pythia und führt auf Befehl Apolls den Anagnorismos herbei.

Was ist demnach die Funktion des Orakels in den Wiedererkennungstragödien? Ganz allgemein gesagt hat es die beiden Personen, die sich finden sollen, einander zuzuwenden und in ein bestimmtes Verhältnis zueinander zu bringen. Im Ion ist dieses Verhältnis ein feindliches. Das Orakel bewirkt die ganze dramatische Verwicklung, da seine Amphibolie (bzw. seine Falschheit) die Intrige in Gang setzt⁹⁰. Interessant ist es, hier festzustellen, wie Euripides aus der Unbestimmtheit oder Lügenhaftigkeit eines Spruches, die zu einer falschen Auffassung der Umstände führt, in ganz anderer Weise Kapital schlägt als Sophokles. Bei Sophokles dient die Amphibolie dem Wechsel von Spannung und Entspannung, Euripides benutzt sie

89) Auch im Prolog macht Hermes keinen Hehl daraus, dass Apollo lügt (V. 69 ff.):

*δώσει γὰρ εἰσελθόντι μαντεῖον τόδε
Ξούθῳ τὸν αὐτοῦ παῖδα, καὶ πεφυκέναι
κεινοῦ σφε φήσει.*

90) In Schlegels Nachdichtung heisst es (139):

Nicht trüglich war des Gottes Ausspruch aber
Voreilig hat ihn Neigung missgedeutet.

Diesen Vers hat modernes Empfinden geprägt. Euripides hat die Lüge, die er den Gott aussprechen lässt, überhaupt nicht ethisch gewertet (es liegt auch keine Polemik zugrunde); das lügenhafte Orakel war ihm ein rein technisches Mittel, um die Intrige einzuleiten.

zur Ermöglichung einer Intrige. Sophokles bezieht den Zuschauer in den Zweifel ein und gestaltet so sein Erleben intensiver, Euripides lässt nur die Akteure des Stückes getäuscht werden, während das Publikum gleichsam von höherer Warte aus dem Spiele zuschaut. Dabei geht die Spannung genau gesehen nur indirekt vom Orakel aus, da nicht sein Inhalt sie auslöst, sondern erst die sich aus falscher Auffassung ergebende Intrige, zu deren Wirksamkeit der Prolog durch Vermittlung des Vorwissens ebensoviel beiträgt wie der Orakelspruch zu ihrer Entstehung. Wir werden dieser wechselseitigen Wirkung zwischen Prolog und Orakel noch mehrmals begegnen.

Nach dem Vorangegangenen ist die Aufgabe des Orakels die, jene Szenen zu verursachen, in denen Mutter und Sohn als Todfeinde sich gegenseitig bedrohen. Es sind Szenen von stärkstem Effekt. Um des Effektes willen ist also das Orakel des Ion letzten Endes verwendet worden.

b) Iphigeneia bei den Tauriern

In üblicher Weise gibt der Prolog zunächst rein erzählend die Exposition; gegen das Ende jedoch mündet er in die Gegenwart ein und gewinnt dramatischen Wert durch Iphigeneias Schilderung eines Traumes (V. 42 ff.):

Ich wähnt' im Traume, fortgeeilt aus diesem Land,
Daheim in Argos, mitten in dem Fraugemach
Zu schlummern, als der Erde Rücken schwankt und bebt,
Und ich hinausflieh', und die Zinnen stürzen seh'
Des Hauses, und das ganze Dach zusammenbricht,
Geschleudert an den Boden vom Gebälk herab.
Nur *eine* Säule blieb noch, so bedünkt es mich,
Vom Vaterhause; und von ihrem Haupt herab
Floss blondes Haar, und Menschenstimme nahm sie an.
Und ich, des fremden mörderischen Amts gedenk,
Das mein ist, wusch sie, gleich als wär ihr Tod bestimmt,
Laut weinend. —

Diesen Traum nun leg ich so mir aus:

Tot ist Orestes, und ich weiht' ihn selbst dazu;
Denn Säulen unsres Hauses sind die Jünglinge,
Und sterben muss, wen meine Weiheflut benetzt.

Da Iphigeneia den Traum dahin deutet, ihr Bruder sei gestorben, wird er zur ersten Stufe des Leids. Ihre Auslegung erweist sich zwar sogleich als falsch, denn kaum ist sie abgetreten, so erscheinen Orest und Pylades, aber der Zuschauer entspannt sich nicht etwa, sondern wird vielmehr von grösstem Schrecken gepackt. Nicht umsonst war ja im Prolog von Iphigeneias Priesteramt die Rede, welches sie zwingt, jeden in Tauri ankommenden Griechen auf dem Altar der Artemis zu opfern⁹¹. Auch im

91) Eine Athetese der Verse 38—41 oder auch nur eine solche von V. 38 f. ist in keiner Hinsicht gerechtfertigt, da die ganze Wirkung der Anfangsszenen darauf beruht, dass der Zuschauer sofort erfasst, es drohe nun die Opferung Orests durch

sich anschliessenden Auftritt Orestes wird als erstes wieder auf diesen Brauch hingewiesen: Orest zeigt Pylades den von Blut geröteten Altar. Woher er freilich weiss, dass dies Griechenblut ist (72), darf man sich nicht fragen; es liegt dem Dichter nur daran, die drohende Gefahr recht grell zu beleuchten und dem Publikum die nötigen Hinweise zum richtigen Erkennen dieser Gefahr zu geben. Während Iphigeneia durch die Amphibolie des Traumes zu einer falschen Deutung kommt, versteht nun der Zuschauer natürlich seine Symbolik⁹²: Die Schwester steht im Begriffe, ihren eigenen Bruder zu töten. Hier ist der gleiche Effekt angestrebt wie im Ion, sogar mit dem äquivalenten Mittel: Im Ion bringt ein lügenhaftes Orakel die dramatische Verwicklung, jetzt ist es die falsche Deutung eines Traumes⁹³. Denn diese versetzt Iphigeneia in den Glauben, Orest sei tot, während seinerseits Orest seine Schwester für tot hält (563 ff., 769 ff.). Und wie im Ion das Orakel Kreusa zur Feindin ihres Sohnes macht, so bringt der Traum Iphigeneia in ein feindschaftliches Verhältnis zu ihrem Bruder (344 ff.):

O Herz, o unglücksel'ges, ja, einst warst du wohl
Mild gegen Fremde, warst voll Mitleid stets für sie,
Und weihtest denen deines Stamms der Tränen Zoll,
Sooft ein Mann aus Hellas in die Hand mir fiel.
Jetzt aber, nach dem Traume, der mich rauh gemacht,
Sollt ihr mich grausam finden, alle, die ihr naht!

Die momentane Verhärtung ihres Herzens soll selbstverständlich Iphigeneia nicht etwa charakterisieren; das Motiv hat nur das Unglück zu vergrössern.

Der Traum bewirkt demnach für den ersten Teil des Stückes, bis zur Wiedererkennung, die Spannung. Besonders bedeutungsvoll aber ist er für die Anagnorisis selbst. Alles ist in ihr überspitzt. Man denke daran, wie der Dichter in der stichomythischen Partie den Anagnorismos sich mehrmals beinahe vollziehen lässt, um im letzten Augenblick ihn dann doch noch zu vereiteln — der Effekt, um dessetwillen zum grossen Teil die Szene überhaupt geschaffen wurde. Voraussetzung zu diesem Spiel, das eher Kitzel ist als Tragik, ist der Traum, denn wegen seiner falschen Auslegung durch Iphigeneia wird er zum schweren Hindernis für die Wiedererkennung, zumal auch Orest vom Tode seiner Schwester überzeugt sein muss. So geht die Spannung auch hier von ihm aus, ganz abgesehen davon, dass die Szene ohne ihn kaum in dieser Weise hätte gestaltet werden können, da der rationale Anstoss an der Blindheit der Geschwister ohne ihre gegenseitige irrige Meinung wohl zu gross gewesen wäre.

Iphigeneia. Deshalb wird immer wieder die besondere Art von Iphigeneias Dienst an der Göttin betont (z. B. 225 ff.), was allein schon deshalb nötig war, weil Euripides die Fabel *erfunden* hat. Das Argument, mit dem man die Verse streicht, nämlich der logische Widerspruch der in Iphigeneias Worten *τὰ δ' ἄλλα σὺ γὰρ* (37) und in ihren dann doch sogleich folgenden weiteren Ausführungen liegt, ist nicht stichhaltig (vgl. etwa Tro. 361 ff.).

92) Dazu trägt auch die raffinierte Formulierung bei. So gebraucht Iphigeneia z. B. V. 40, wo sie von der Opferung der ankommenden Griechen spricht, das Wort *κατόρχομαι*, das sie unbewusst doppelsinnig wiederverwendet in der Deutung ihres Traumes (56):

τέθνηκεν Ὁρέστης, οὗ κατηρξάμην ἐγώ.

93) Lügenhaftigkeit und falsche Deutung haben dieselbe Funktion.

Die Anagnorisis in diesem Stück unterscheidet sich von der des Ion darin, dass sie nicht mehr die eigentliche Lösung bringt; sie ist schon episodenhafter verwendet, aber um so effektvoller gehalten. Ebenso effektiv ist auch die vielbewunderte Form des Traumes. Neben der dramaturgischen Funktion, die er zu erfüllen hat, erhält seine schöne Form Eigenwert. Schmuck ist auch seine lyrische Wiederaufnahme (143 ff.). Wie immer berührt sich hierin Euripides mehr mit Aischylos, dessen Grossartigkeit der Traumbilder⁹⁴ wir bereits kennen, als mit Sophokles, der mit dem mantischen Motiv ausserhalb der sich aus ihrer technischen Aufgabe ergebenden Wirkungen keine anderen zu erstreben sucht und deshalb der Form keine besondere Aufmerksamkeit schenkt.

c) Helena

Der Tragödie liegt die herodoteische Fassung der Sage zugrunde, wonach nur ein Trugbild Helenas nach Troia kam, während die Unschuldige und Unglückliche in Wirklichkeit für die Dauer des Krieges von Hermes nach Ägypten gebracht wurde. Nach dem Tode des alten Königs Proteus (so erzählt die Titelheldin zu Beginn) versuchte sein Sohn Theoklymenos sie zur Ehe zu zwingen. Dem hat sie sich indessen widersetzt — was die Altarflucht, den letzten, schwachen Ausweg in ihrer Not motiviert —, da ihr Hermes verkündete, sie werde zusammen mit ihrem Gatten Menelaos zurück nach Sparta kommen (56 ff.). Diese Verheissung allein hält sie noch aufrecht und am Leben.

Der nächste Auftritt nun bringt die Steigerung des Leids, indem Teukros Helena berichtet, ihr Gatte sei umgekommen. G. Hermann, der im Vorwort zu seiner Ausgabe (Leipzig 1831) von Teukros als einer *persona non necessaria ac propemodum inutilis* (S. 11) spricht, hat wohl nicht recht, denn seine Meldung macht Helenas letzte Hoffnung zunichte und versetzt dadurch, dass des Hermes Prophezeiung in Frage gestellt wird, den Zuschauer in doppelte Spannung. Jetzt sind zwei Möglichkeiten gegeben, da der Bericht des Teukros, wie der Chor wenigstens seine Herrin zu trösten sich bemüht, nicht auf jeden Fall richtig zu sein braucht (306 f.).

Das Ungewisse, in dem man sich hinsichtlich Menelaos' Schicksal befindet, veranlasst nun den Chor, Helena zu raten, sich an die Seherin Theonoe, Schwester des Theoklymenos, zu wenden. Auch dieser Figur hat man schon ihre Berechtigung abgesprochen⁹⁵, mit noch grösserem Unrecht als der des Teukros. Zugegeben soll freilich sein, dass nicht alle ihre Funktionen gleich wichtig sind. Von geringer Bedeutung ist sie zum Beispiel, wenn mit ihr das Erscheinen des Teukros motiviert wird, der sich bei der allwissenden Seherin nach dem Weg nach Kypros erkundigen will (144 ff.)⁹⁶. Auch jetzt bei der Befragung durch Helena, der sich der Chor an-

94) Vgl. S. 27.

95) Vgl. Lindskog, Studien zum antiken Drama, Lund 1907, S. 113, wo der Verfasser die Rolle der Seherin für „vollständig überflüssig und für die dramatische Ökonomie unnötig, ja derselben eher hinderlich“ hält.

96) Euripides hat das Divinationsmotiv wiederholt nur noch als bequemes Mittel zur Begründung des Auftretens unwichtiger Personen gehandhabt (Aigeusszene der Medea, Auftritt des Orest in der Andromache).

schliesst, erfüllt sie eine *Nebenfunktion*, wenn dadurch zugleich die Bühne frei wird für den Monolog des Menelaos⁹⁷. Die Hauptsache jedoch ist natürlich die Erteilung des Orakels, dessen Inhalt wir von Helena nach ihrer Rückkehr erfahren (530 ff.):

Sie enthüllte mir

Mein Gatte leb' und schaue noch des Lichtes Strahl;
Doch tausend Meere hab' er mit dem Schiff durchirrt,
Hierhin und dorthin, und im Schweifen vielgeübt
Werd er erscheinen, wenn sein Weh am Ziele steht.
Nur eins verschwieg sie, ob er dann gerettet wird,
Und dies ausdrücklich zu erfragen scheut' ich mich,
Schon froh, dass sie mir prophezeit, er lebe noch.
Doch nahe, sprach sie, sei er wo im Lande hier,
Schiffbrüchig ausgeworfen mit geringer Schar.
Ach, wann nur kommst du, wie ersehnt ersienst du mir!

Die Weissagung der Seherin hat die Entspannung einzuleiten, die durch den Spruch gestuft wird, da der Wirklichkeit die Ankündigung vorangeht. Diese Ankündigung trifft auch sogleich ein. Noch während Helena von ihr spricht, fällt ihr Blick auf den im Hintergrund stehenden Menelaos, und sie unterbricht sich erstaunt: *ἔα, τίς οὗτος*; Die Anagnorisis erfolgt sogar in der gleichen Szene, so dass hier auf den ersten Blick das aischyleische Gesetz von der unmittelbaren Erfüllung wieder zu gelten scheint. Allein die alte Technik dient hier einem neuen Zweck, nämlich einem Effekt, der darin besteht, dass das Angekündigte bereits in Erfüllung gegangen ist, d. h., dass Menelaos schon auf der Bühne anwesend ist, wenn Helena aus dem Palast tritt, wobei ihr Wunsch, der Gatte möge doch bald kommen, sehr rührend klingt. Die unmittelbare Erfüllung ist somit nur eine beiläufige Folge dieses angestrebten Effektes. Überhaupt ist die ganze Anagnorisis auf Sensation — so möchte man beinahe sagen — ausgerichtet⁹⁸.

Die Hauptfunktion der Theonoe ist indessen nicht die Erteilung des entspannenden Orakels, sowenig als mit der Anagnorisis das Hauptgeschehen des Stückes zu Ende ist. Dieses setzt im Gegenteil erst ein, und zwar in dem Masse, in dem auch erst jetzt die Figur der Seherin fruchtbar gemacht wird. Die sympathische Partei ist nun allerdings vereinigt, aber noch ist die Gefahr nicht gebannt. Das Schwierigste steht noch bevor, die gemeinsame Flucht aus Ägypten. Dabei geht die Spannung von Theonoe aus, da natürlicherweise anzunehmen ist, sie werde ihren Bruder vom Geschehen in Kenntnis setzen, so dass eine gegen Theoklymenos gerichtete Intrige zum vorneherein als ausgeschlossen erscheinen muss, es sei denn, die Seherin werde gewonnen⁹⁹. Dass in *ihre* Hand wirklich das Los des griechischen Königspaares

97) Ähnlich entfernt Sophokles Tekmessa und den Chor mit Hilfe des Orakelspruches, um die Selbstmordszene des Aias zu ermöglichen.

98) Die Gestaltung des Motivs der Feindschaft zwischen den beiden Sichfindenden, so kraftvoll wirkend noch im Ion, schwächer schon in der taurischen Iphigenie, ist hier ins Spielerische abgeglitten.

99) Mit Rücksicht auf die Entwicklung der Handlung *nach* der Anagnorisis lässt der Dichter Helena V. 535 betonen, sie habe vergessen zu fragen, ob Menelaos nach seiner Ankunft auch gerettet werde.

gegeben ist, bemüht sich Euripides mit allem Nachdruck in das Bewusstsein des Publikums zu erheben: Theonoe sagt V. 877 ff. zu Menelaos:

Ein Streit wird bei den Göttern sein um deinethalb,
Und Rat am Thron Kronions noch am heut'gen Tag.
Zwar Hera, die dir Feindin war in früherer Zeit,
Ist jetzt dir gnädig und will Heimkehr dir verleihn,
Mit ihr, dass Hellas sehe, wie Alexandros'
Geschenk der Kypris nichts war, als ein Lügenbund.
Doch Kypris will dich hindern an der Wiederkehr,
Dass nichts beweise, wie er nur erhandelt sei
Der Schönheitspreis, um Helenas nutzlosen Bund.
Nun steht's bei mir, ob, nach der
Kypria Begehr
Dem Bruder dich entdeckend, ich dich stürzen will,
Ob ich bei Hera stehend, dir will Schutz verleihn,
Dich bergend vor dem Bruder, der mir doch befahl,
Zu sagen, wenn du irgend hier uns nahe kämst.

Das Motiv vom Zwist unter den Göttern könnte nicht gesuchter wirken. Uns zeigt diese Gesuchtheit aufs deutlichste, wieviel dem Dichter daran lag, die absolute Gefahr, die in der Person der Seherin liegt, fühlbar zu machen¹⁰⁰. Darum erscheint sie jetzt auch in wirkungsvoller Steigerung persönlich, während der Orakelspruch nur referiert wurde. Schon gibt sie den Befehl, Theoklymenos die Wahrheit kundzutun — da lässt sie sich schliesslich doch noch im letzten Moment durch Bitten erweichen. Sie bleibt nicht nur neutral, sondern stellt sich geradezu auf die Seite der Verfolgten, indem sie ihrem Bruder erzählt, Menelaos sei tot. Auf Grund dieser Lüge, die Theoklymenos als das Wort einer Seherin über jeden Zweifel erhaben sein muss, wird die Flucht ins Werk gesetzt: Es ist die uns zur Genüge bekannte Verwendung eines lügenhaften Orakels zur Intrigue.

Die Helena aus dem Jahre 412 ist die jüngste Wiedererkennungstragödie, die wir besitzen. In ihr ist die Anagnorisis nur noch Episode, da, wie wir sahen, der dynamische Akzent ganz auf der Partie liegt, welche mit dem Auftritt der Theonoe beginnt.

3. Das Selbstopfermotiv

Das Motiv des freiwilligen Opfertodes findet sich in vier uns erhaltenen Dramen des Euripides, in der Hekabe, den Herakliden, Phoinissen und der aulischen Iphigenie. Von ihnen ist die Hekabe das älteste Stück. Da schon in ihr das Selbstopfermotiv völlig ausgestaltet, man könnte sogar sagen, hinsichtlich dessen, was es her-

100) Genau gleich wird die Spannung Iph. Aul. 511 ff. bewirkt, wo Agamemnon die Entbietung seiner Tochter möchte rückgängig machen, aber das Vergebliche seines Stimmungsumschwunges sogleich einsieht, da der Seher Kaldias sein Wissen ja doch dem Heere mitteilen würde, oder Phoin. 923 ff., wo Kreon den Teiresias anfleht, zu verschweigen, dass eine Opferung seines Sohnes Menoikeus die Stadt zu retten vermöchte.

zugeben vermag, erschöpft ist, so dass in seinen späteren Verwendungen keine wesentlich neuen Wirkungen mehr erreicht werden, kann ich mich damit begnügen, die Hekabe allein als Beispiel etwas ausführlicher zu behandeln, die übrigen Stücke jedoch nur ganz summarisch.

Man hat schon längst festgestellt, dass die Tragödie eigentlich in zwei Teile zerfällt, nämlich in die Polyxene-Handlung einerseits und in die Polydoros-Handlung andererseits. Die den beiden Handlungen zugrunde liegenden Motive verzahnt nun der Prolog, der gesprochen wird vom Geist des Polydoros. Er erscheint über dem Zelte Hekabes und verkündet, sie werde noch heute die Leichen zweier Kinder sehen, die seine und die seiner Schwester Polyxena. Ihn selbst habe der Thrakerkönig Polymestor, bei dem ihn sein Vater vor Troias Fall in Sicherheit gebracht zu haben hoffte, um des Goldes willen ermordet und ins Meer werfen lassen, Polyxena aber würden die Griechen zum Opfer für Achills Grab bestimmen, um der Windstille ein Ende zu bereiten.

Es ist indessen nicht die einzige Aufgabe des Prologs, durch das Zusammenfassen der Aktionen dem Drama zu einer Einheit zu verhelfen. Seine Funktion besteht vielmehr vor allem darin, Spannung zu erregen. Den Inhalt der Tragödie bildet Hekabes Leidensgang, der dem Publikum in grauenhafter Steigerung vor Augen geführt wird. Der Prolog mit seinen beiden Motiven erscheint unter diesem Gesichtspunkt als ein Mittel, das in seiner Wirkung einem doppelteiligen Orakel gleichkommt: Er dient der Stufung. Nachdem sich der eine Teil von Polydors Voraussage durch die Meldung des Chors, Polyxena sei als Opfer ersehen worden, erfüllt hat, ist nun alle Spannung daraufhin angelegt, wie Hekabe den zweiten Schlag, die Nachricht vom Tode Polydors, ertragen werde. Denn es ist durchaus nicht so, dass man während der Polyxenehandlung den Polydor vergessen sollte. V. 47 f. sagt die *ψυχή* im Prolog:

*φανήσομαι γὰρ, ὡς τάφου τλήμων τύχω,
δούλης ποδῶν πάροισιν ἐν κλυδωνίῳ.*

Dieser Worte wird der Zuschauer sich wieder erinnern, wenn Hekabe V. 609 ff. einer Sklavin den Auftrag gibt, ans Meer zu gehen, um Wasser für die Bestattung Polyxenas zu holen¹⁰¹. Hier wird dieselbe Technik verwendet wie in der Alkestis (vgl. Anm. 87). Am deutlichsten aber beweisen die Verse 426 ff. die Absicht des Dichters, Polydoros im Bewusstsein des Publikums wachzuhalten. Noch lange bevor die Polyxenehandlung zu Ende ist, wird dort die Aufmerksamkeit auf Polydoros gelenkt, und zwar bezeichnenderweise durch Hekabe selbst. Bezeichnenderweise deshalb, weil dadurch dem grossartigen Motiv der Leichenenthüllung eigentlich entgegengearbeitet wird. Die Überraschung für Hekabe wäre noch grösser, dieser Schlag müsste sie noch stärker treffen, wenn bei dem gegenwärtigen Leid um ihre Tochter Polydoros ganz aus ihren Gedanken verschwunden wäre. Trotzdem hat Euripides so gestaltet, was sich nur aus seinem Bemühen erklärt, durch den ganzen ersten Teil hindurch auf die Polydoroshandlung zu spannen. Dass dabei diese

¹⁰¹ Beachtenswert ist dabei die Formulierung *νήμφη ἄννημος, πάροθενος ἀπάρθενος* (612), hinter der ein Doppelsinn steckt, welcher später bei der Zurückkunft der Sklavin sogleich die Ahnung erweckt, dass nicht Polyxena, sondern Polydor unter der Hülle liegt.

Spannung vom Prolog ausgeht, müssen wir uns vergegenwärtigen, wenn wir uns nun den sich ihm anschliessenden Anapästen der Hekabe zuwenden.

Die Königin tritt aus dem Zelt, da ein unheilvoller Traum sie aus dem Schlafe aufgeschreckt hat. Der Traum umfasst zwei Bilder, wovon sich eines auf Polydor bezieht, das andere auf Polyxena. In welcher Form wir uns die auf ihren Sohn bezügliche Erscheinung vorzustellen haben, erfahren wir nicht näher. Auf Polyxena hingegen weist die gefleckte Hindin, die ihr unbarmherzig aus ihrem Schoss entrisen und von den blutigen Klauen eines Wolfs zerfleischt wird. Aus dieser Arie der Hekabe hat nun U. v. Wilamowitz im Hermes XLIV (S. 446 ff.) die Verse 73—78 und 90—97 als spätere Zusätze ausscheiden wollen. Die erste Versgruppe athetierte er mit dem Argument, Hekabe habe nur den Geist des Polydoros gesehen, nicht einen Traum, und zwar habe dieser Geist nicht zu ihr gesprochen, sondern sich nur „angezeigt“, wie der Volksglaube sage. Demnach seien die Verse 73—78 Interpolation, denn sie setzten einen wirklichen Traum voraus. — Dazu ist jedoch zu sagen, dass die Annahme, Polydor habe sich nur angezeigt, nicht nur durch nichts gestützt wird, sondern durch V. 702 ff. glatt widerlegt. Sobald Hekabe die Leiche ihres Sohnes erblickt, erinnert sie sich ihres Traumes (*ὄψις* heisst es 703, genau wie in der von Wilamowitz gestrichenen Stelle), und auf die Frage des Chors, ob sie auf Grund ihres Traumes (*ὀνειρόφρων* 709) auch den Mörder nennen könne, antwortet sie ohne Zögern, es sei Polymestor. Folglich hat Polydor gesprochen, etwa nach Art der homerischen Traumerscheinungen. Man hat sich den Vorgang offenbar so zu denken, dass die Worte, die er im Prolog ans Publikum richtet, Hekabes Träume bewirken. — Zweck der Athetese ist die Entfernung des Polyxenamotivs aus den Anapästen¹⁰². Deshalb ist Wilamowitz genötigt, ebenfalls V. 90 ff. für unecht anzusehen. Dieser ganze Komplex zerfällt in zwei Motive, einmal in das oben erwähnte Bild der vom Wolfe angefallenen Hindin, und des weitern in die Geschichte von der Erscheinung Achills. Nun lässt sich bei beiden Motiven unschwer nachweisen, dass auch sie nicht Zusätze sind. Das erste ist aus stilistischen Gründen für euripideisch anzusehen. Der Passus, welcher der Schere geopfert werden soll, lautet: *εἶδον γὰρ βαλὴν ἔλαφον . . . ἀπ' ἐμῶν γονάτων πασθεῖσαν ἀνοίκτως* (90 f.). Damit vergleiche man folgende Formulierungen: V. 141 sagt der Chor zu Hekabe: *ἤξει δ' Ὀδυσσεὺς . . . πῶλον ἀφέλξων σὼν ἀπὸ μαστῶν ἐκ τε γεραιᾶς χειρὸς δομήσων*. V. 277 fleht Hekabe zu Odysseus: *μή μου τὸ τέκνον ἐκ χειρῶν ἀποσπάσης* — und 513 bittet sie klagend in die Worte *ὄλωλας, ὦ παῖ, μητρὸς ἀρπασθεῖς* ἀπο aus. Ausdruck und Wortlaut sind in allen diesen Stellen so ähnlich und decken sich mit den Versen 90—91 in der Gestaltung so sehr, dass an deren Echtheit nicht zu zweifeln ist. — Was das zweite Motiv, die Forderung des Achill (92—97) anbetrifft, ist eine Athetese deshalb ausgeschlossen, weil es mit der ihm folgenden Parodos in engster Verbindung steht. Der Wilamowitz verdächtigen Versgruppe liegt die Annahme zugrunde, Achill sei erschienen und habe eine Troerin als Ehrengeschenk

102) Hekabe würde also nur um Polydor fürchten, erhielte dann aber vom Chor die unerwartete Meldung vom Unglück ihrer Tochter. Indessen würde eine solche Gestaltung weder der Spannung dienen (die Nachricht des Chors folgt zu unmittelbar auf Hekabes Arie) noch auch der Überraschung, da der Zuschauer eben den Prolog gehört hat.

verlangt, und zwar irgendeine, denn einen bestimmten Namen nannte er nicht (94 f.). Darum kann Hekabe zu den Göttern beten, dass das Unglück nicht *ihre* Tochter treffe. Die gleichen Voraussetzungen gelten nun auch für die Parodos. Achills Forderung ist unbestimmt, wie wir genau feststellen können, da sie in direkter Rede wiedergegeben wird (114 f.). Ausserdem hören wir vom Chor ausdrücklich, dass erst die Versammlung der Griechen über die *Person* des Opfers einen Entschluss fasste. Im Satze *ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδοι λέγεται δόξαι σὴν παῖδ Ἀχιλλεὶ σφάγιον θεοῦ* (107 ff.) liegt der Ton auf *σὴν παῖδα* und nicht auf *θεοῦ*. Die Parodos ist demnach entsprechend der in der Partie 92—97 angenommenen Situation abgefasst, ja sie nimmt sogar einmal auf jene Verse Bezug, nämlich 109 ff., wo der Chor zu Hekabe sagt, sie wisse ja, dass Achill erschienen sei (*οἶσθ' ὅτε* usw.). All dies spricht überzeugend dafür, dass auch das Achillesmotiv in den Anapästen der Hekabe nicht gestrichen werden darf. Wilamowitz' Einwurf, unmöglich habe der Dichter die Erscheinung Achills in zwanzig Versen zweimal erzählen können, ist überhaupt kein Argument. Wie oft und wie unmittelbar aufeinander kommt denn z. B. am Anfang der Trachinierinnen das Orakel vor?

Wenn gegen diese Athetesen¹⁰³ hier vielleicht zu ausführlich Einspruch erhoben wurde, so nicht nur deshalb, weil sie seltsamerweise so grossen Anklang gefunden haben, sondern weil der Eingang der Hekabe höchst bezeichnend ist, für das Verhältnis von Prolog und Traum bzw. Orakel. Wir erfahren durch Hekabes Träume nichts Neues. Ihre Anapäste geben vielmehr, nachdem wir den Text so lassen, wie er überliefert ist, genau dasselbe wieder wie der Prolog. Für die Ökonomie sind sie überflüssig, sie haben keine technische Bedeutung mehr, denn die Spannung — das wurde oben betont — geht vom Prolog aus. Der Traum steht ganz in seinem Schatten. Das Motiv der Mantik erfährt so bei Euripides eine starke Abwertung. Hekabes Träume sind weiter nichts als eine lyrische Wiederaufnahme der im Prolog etwas rational eingeführten Motive. Sie vertiefen zwar die Stimmung in einem gewissen Grade, wichtiger aber als die — übrigens geringe — dynamische Wirkung ist die Wirkung, welche die Arie als Schmuck ausübt.

Von den beiden durch Prolog und Traum vorbereiteten Aktionen läuft zuerst die Polyxenahandlung ab. Aufgabe des Polyxenamotivs ist es, das Unglück, in dem sich Hekabe schon zu Beginn des Dramas befindet, zu steigern. Sie, die alles verlor, soll nun noch ihre Tochter verlieren. Odysseus kann ihrem Flehen nicht nachgeben, ihr Leid ist unvermeidlich. Da entwickelt sich das Geschehen *παρὰ προσδοκίαν*, indem Polyxena den Tod in heldischer Haltung auf sich nimmt und so die Notwendigkeit in einen freiwilligen Akt umwandelt. Das hat zur Folge, dass der Zuschauer erhoben, entspannt wird, allerdings in anderer Weise als bei Sophokles. Die sophokleischen Entspannungen beruhen, wie wir wissen, auf Täuschung, und der Dichter gestaltet so, dass das Publikum sich trotz der Hoffnung, der es Raum gibt, eines

103) In der gleichen Abhandlung werden ferner die Verse 211—215 als „abscheuliche“ Interpolation erklärt, m. E. auch zu Unrecht. Da alles in der Tragödie auf das Leid Hekabes ausgerichtet ist, lässt der Dichter eben Polyxena mehr noch um die Mutter klagen als um sich. Übrigens müsste man eine grössere Partie athetieren, denn schon der Anfang von Polyxenas Klage (197 ff.) ist in diesem Sinne gehalten.

beklemmenden Gefühles nicht zu erwehren vermag. Die dynamische Funktionalität der Stufen ist gewahrt. In unserem Stück dagegen ist die Entspannung eine tatsächliche, begründete und endgültige. Der Zuschauer wird in seinem Spannungserlebnis zurückgeworfen, weil er realiter entspannt ist und bei der folgenden Anspannung Mühe hat, wieder mitzukommen, d. h., diese Stufe führt vom dynamischen Standpunkt aus ein Eigenleben.

Die erneute Spannung wird ausgelöst durch das zweite, der Polydoroshandlung zugrunde liegende Motiv. Seine Hauptaufgabe ist indessen die, die Rache zu ermöglichen. Die Entdeckung, ihr Sohn sei ermordet, bedeutet für Hekabe eine solch ungeheure Steigerung ihrer Verzweiflung, dass das passive Leiden des ersten Teiles sich wandelt in eine Raserei, die zum Entschluss führt, den ruchlosen Mörder zu vernichten. Mit dem Gelingen der Intrige, mit dem Sieg Hekabes also, endet das Stück.

Der eigentliche Zweck, den Euripides mit dem Selbstopfermotiv verfolgt, ist, eine Entspannung zu bewirken. Dazu erweist sich der heldenhafte Tod einer Jungfrau (in den Phoinissen eines Jünglings) als so bequemes Mittel, dass der Dichter häufigen Gebrauch von ihm macht. Die Szene wird mehr und mehr zur blossen Episode und Schablonenszene, die einfach eingelegt wird, wo das Bedürfnis es erheischt. Die einzelnen Motive sind deshalb überall dieselben. Überall gibt ein Orakel den Anstoss zum Vollzug des Opfers, überall wird dieses selbstverständlich freiwillig auf sich genommen¹⁰⁴, da ja auf dieser Freiwilligkeit die Entspannung beruht. Sie ist die Hauptsache, und mit fortlaufender Entwicklung wird stets deutlicher, wie das Orakel nur noch zur *Motivierung* des Opfers dient: in den Herakliden hat der Seherspruch selbst noch dynamischen Eigenwert (vgl. 427 ff.), in der aulischen Iphigenie gehört er zur Vorgeschichte, ist also rein motivierend.

4. Die Troerinnen

In den Troerinnen greift Euripides auf eine aischyleische Figur zurück, auf Cassandra. In ihrer Rhesis, welcher eine lyrische Partie vorangeht, prophezeit sie Agamemnon und seinem ganzen Geschlecht Verderben (356 ff.). Sein Tod und der ihrige, aber auch der Klytaimestras durch Orest, bilden den Gegenstand ihrer Weissagungen, denen sich noch weitere anschliessen, als der Name des Odysseus fällt, des künftigen Herrn der kriegsgefangenen Hekabe (431 ff.). Es wartet seiner unermessliches Leiden. Erst nach einer Irrfahrt von zehn Jahren wird er arm und allein nach Hause kommen. Von Skylla und Charybdis, vom Kyklopenabenteuer, von Kirke, dem Raub der Rinder und schliesslich von der Hadesfahrt ist die Rede.

Eines fällt uns sogleich und als wichtigstes auf. Die Erfüllung all der Verkündigungen liegt ausserhalb der Handlung dieses Stückes, welches dabei noch das letzte einer Trilogie ist. Schauplatz ist das Lager der Griechen vor dem zerstörten Troia, die Geschehnisse aber, die Cassandra voraussagt, werden sich erst auf grie-

104) Hek. 548 ἐκούσα θνήσκω; Herakl. 501 f. πρὶν κελυσθῆναι θνήσκειν ἐτοίμη; 531 ἐκούσα κοῦκ ἄκουσα, 551 ἐκούσα, ἀναγκασθεῖσα δ' οὐ. Iph. Aul. 1551 ἐκούσα.

chischem Boden vollziehen. Mit andern Worten: Das Divinationsmotiv ist hier in keiner Weise mehr dazu verwendet, Spannung auszulösen. Das erhellt auch von einem andern Gesichtspunkt aus. Die Tragödie zerfällt nämlich in eine Anzahl von Bildern, die an und für sich keinen Zusammenhang miteinander haben und nur in ihrer Bezogenheit auf Hekabe, deren Elend sie demonstrieren sollen, eine gewisse — allerdings beschränkte — Ausrichtung auf *einen* Punkt erfahren. Unter diesen Bildern ist die Kassandraszene eines der selbständigsten und besonders episodenhaften, so dass zum vornherein feststeht, es sei nicht ihre Funktion, zu spannen. Hierin zeigt sich nun der gewaltige Unterschied zwischen Euripides und Aischylos. Im Agamemnon ist die Funktionalität der Teile glänzend durchgeführt, im Auftritt der Seherin vor allem strömt die dynamische Kraft aller vorangehenden Stufen zusammen zu stärkster Wirkung. Das *eine* Motiv beherrscht das ganze Drama, es erfährt durch Kassandras Weissagungen, die sich im nächsten Augenblick erfüllen, eine letzte Steigerung. Der Spannung muss alles dienen, der anfänglich griphodische Stil in der lyrischen Partie, die Verdeutlichung in der Rhesis. Euripides hat die äussere Form beibehalten, indem auch er die Szene gliedert in einen musikalischen Teil und in die Rede. Aber diese Anlage trägt bei ihm nichts zur Spannungssteigerung bei, da er das Orakelmotiv erst in der Rhesis einführt. Nun hat er natürlich auch keine Veranlassung mehr, dem Ausdruck der Weissagungen eine schwerverständliche Tönung zu geben. Manches formale Element und manches Motiv ist zwar übernommen, aber ohne seine technische Bedeutung. So z. B. die Erwähnung des Orest, die im Agamemnon (1279 f.) als tragendes Motiv der Übergangsszene (vgl. S. 24 f.) der rationalen Verknüpfung der einzelnen Stücke innerhalb der Trilogie nutzbar gemacht ist.

Nachdem wir festgestellt haben, dass der Dichter die Kassandraszene nicht aus dynamischen Gründen nachgeschaffen hat, haben wir uns nun natürlich zu fragen, welches die anderen Gründe gewesen seien, die ihn dazu bewegen. Mit der Figur der Seherin hält das orientalische Element wieder Einzug in die Orchestra, ein Element, das wohl in der vorklassischen Kunst der Aischylos häufige Verwendung fand, sei Sophokles jedoch sozusagen ganz verdrängt wurde¹⁰⁵. Wenn jetzt Euripides archaisierend wieder auf das Exotische zurückkommt, so ist dabei die künstlerische Absicht doch neu. Es wird eine andere Wirkung erzielt als früher, nämlich „die des Reizes und nicht der Erschütterung durch das Wunderbare“. Streben nach *Effekt* könnten wir — ohne diesen Begriff mit einem negativen Werturteil zu befrachten — diese Tendenz auch nennen, die sich übrigens durch das ganze Stück hindurch fühlbar macht. Jedes einzelne Bild dieser grossartigen Schau, welche mit dem Brande Troias schliesst, ist von grösster Eindrücklichkeit. Was in der Hypothesis zu den Phoinissen steht (τὸ δράμα ἐστὶ ταῖς σκηρικαῖς ὀψεσι καλόν), könnte man mit demselben Recht zu den Troerinnen bemerken. Das Bild der rasenden Cassandra, wie es besonders die lyrische Partie vor Augen führt, reiht sich würdig unter die anderen ein. In bewusstem Gegensatz zu Aischylos lässt Euripides die Seherin laut jauchzend und in bacchantischer Ekstase heranstürmen. Ihr Jubellied an Hymnen (308 ff.) ist in schauerlichem Gegensatz zur allgemeinen Situation. Es

105) Vgl. Kranz a. a. O. S. 108 ff.

zeigt eine Cassandra, die eine völlig neue und eigene Konzeption des Euripides ist, da ihre Raserei psychologisch erfasst ist. Nicht der *ἐνθουσιασμός* einer von der Gottheit Begeisterten wird mit konventionellen Mitteln dargestellt, sondern das Verücktsein einer durch übermässiges, nicht mehr tragbares Leid in einen pathologischen Zustand geratenen Unglücklichen. Das psychologische Interesse, das der Dichter der Figur entgegenbringt, lässt das an ihrer dramatischen Funktion innerhalb des Ganzen stark in den Hintergrund treten und trägt so als eine Ursache unter anderen nicht zuletzt zum Zerfall des Tragischen bei.

Obwohl der Wert der Kassandraszene in ihr selbst liegt und ihre Wirkung vorwiegend durch sie selbst zustande kommt, ruht sie doch nicht völlig in sich allein. In ihre Betrachtung muss auch der Prolog mit einbezogen werden. Athena und Poseidon versöhnen sich dort und kommen miteinander überein, die Griechenflotte auf ihrer Heimfahrt zu vernichten. Dieselbe Funktion, den Griechen künftiges Unheil anzukünden, hat auch Cassandra. Prolog und Divinationsmotiv erweisen sich wieder einmal mehr als Korrelate. Der Sinn des Prologs und der Prophezeiungen kann nur der sein, im Zuschauer die genugtuende Gewissheit zu erwecken, dass Hekabe nicht ungerächt all das Leid erdulden muss, das ihr von den Griechen angetan wird. Damit ist ein gewisser Ersatz für den fehlenden Sieg der sympathischen Partei geschaffen.

Lebenslauf

Ich wurde am 18. März 1925 in Villmergen (Aargau) geboren. Wenige Jahre später siedelten meine Eltern nach Zürich über, wo ich von 1932 bis 1938 die Primarschule durchlief. Hierauf besuchte ich im Kollegium Engelberg die 1. Gymnasialklasse (1938/39). Ihr schlossen sich in Zürich zwei Jahre Sekundarschule an, worauf ich 1940 in die 4. Klasse des Kollegiums in Sarnen eintrat. Dort blieb ich vier Jahre. Das sechste und letzte Gymnasialjahr (1944/45) jedoch absolvierte ich an der Kantonsschule Zürich, die ich 1945 nach Erlangung des Reifezeugnisses (Typus A) verliess.

Ende 1946 immatrikulierte ich mich an der Universität Zürich, um mich dem Studium der Altphilologie zu widmen, das ich im Juli 1953 mit der Diplomprüfung für das höhere Lehramt und dem Doktorat abschloss.

Allen meinen Lehrern spreche ich an dieser Stelle meinen herzlichen Dank aus. Dies gilt vor allem Herrn Prof. E. Howald, der mich zur vorliegenden Arbeit angeregt und mir während des ganzen Studiums mit Rat und Tat zur Seite gestanden hat, aber auch den Herren Proff. M. Leumann, E. Meyer und F. Wehrli.

